

تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

التقافة الجديدة

• يونيو 2022 • العدد 381 • الثمن 5 جنيهات

وداعًا
عبد الرحمن الشافعى
محامى المسرح الشعبى

السيد زرد
أغنية الحالمين
الحزينة

القاهرة البيت الذى لم ينقسم بيتين

شهادات عربية لـ

• أمير تاج السر • إنعام كجه جى • جلال برجس • رشا عمران • عذاب الركابى • لنا عبد الرحمن

• محمد برادة • محمد مشبال • منصف المزغنى • موسى حوامدة • نبيل ياسين

وقصائد لسعدى يوسف

تصوير: محمد الكاشف

تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

• يونيو 2022 • العدد 381 • الثمن 5 جنيهات

صدر العدد الأول فى مايو 1970
برئاسة تحرير سعد الدين وهبة



المراسلات

القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

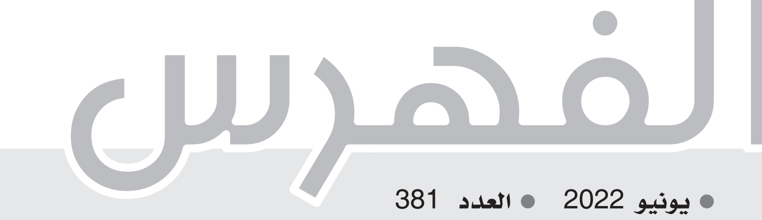
Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :
http://www.gocp.gov.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علمًا بأن المجلة لن تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد/ لا تنشر المجلة أعمالًا سبق نشرها بأية وسيلة.. ورقية أو إلكترونية/ لا تقدم المجلة أسبابًا لقراراتها سواء نُشر العمل أم لم يُنشر/ الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة، بل تُعبر عن آراء أصحابها.





الفهرس

التقافة الجديدة
• يونيو 2022 • العدد 381

إبداع

كتب

ترجمة

الثقافة الجديدة ٢

الأجندة

مقالات ثابتة

إعادة اكتشاف القاهرة

أم المدن
هكذا وصفها العبقرى الدكتور جمال حمدان فى كتابه «القاهرة»، ملخصًا الكثير من المعانى التى تصلح للحديث عن هذه المدينة العريقة فـ«قليل جدًا من المدن التى يمكن -كدمشق- أن تنافسها فى هذه الصدارة، وحتى نتمثل هذا البعد الزمنى السحيق بشىء من التجسيد الذهنى، يكفى أن نقول إنه قد يعادل مجموع حفنة ليست بالقليلة من عواصم العالم الجديد مجتمعه».

أستعيد الآن الحديث عن القاهرة، بمناسبة إطلاق الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، إشارة البدء لفعاليات كثيرة، بوصفها عاصمة للثقافة الإسلامية، طبقًا لاختيار «الإيسيسكو»؛ الذى جاء تقديرًا «لكونها من أهم المدن التراثية وأكبرها فى العالم»، بما تضمه من أماكن أثرية تمثل مختلف العصور الإسلامية، وكذلك لسحر هذه المدينة التى تحكى شوارعها وجدرانها وكنائسها تاريخ شعب.

ولعل اختيار «الإيسيسكو» للقاهرة، هو نتاج طبيعى لتفردها وسحرها وفتنتها التى ملأت عبر تاريخها العقول والقلوب؛ هذه الفتنة التى نجدها فى روائع أدبنا العربى، لا سيما ما جسده نجيب محفوظ، وشد إليه أنظار العالم أجمع؛ ليتوج بأرفع جائزة أدبية، وهى نوبل فى الآداب، كما كانت القاهرة بثقلها السياسى والثقافى جاذبة -على مدار تاريخها- للأشقاء العرب.

وبمرور الوقت أصبحت جزءًا ليس فقط من تاريخ المصريين؛ بل العرب، وعندما قررت هيئة تحرير «الثقافة الجديدة» الاحتفاء باختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية، جاءت الخطوة الأولى متمثلة فى أن نفتح صفحاتها، بإيعاز من زميلتى إسراء النمر، للكُتّاب العرب، ليكتبوا شهاداتهم عن القاهرة؛ فامتلكنا قطعة تاريخية وفنية وإنسانية، ترسم ليس فقط ملامح من سيرة مدينة؛ بل جزءًا من سيرة أصحابها، إذ امتزجوا معها؛ فعبروا عنها وعبرت عن طموحاتهم، فهى المدينة التى نال فيها بعضهم ألقابهم العلمية، وهى أيضًا المدينة التى تشرفت بنشر إبداعاتهم واستضافت من أصبحوا اليوم رموزًا للثقافة العربية.

إن اختيار القاهرة فى هذه اللحظة التاريخية، عاصمة للثقافة الإسلامية، يدفعنا لإعادة استكشافها، وتقديمها للجيل الحالى بالشكل الذى يليق بها. من هنا نبدأ فى «الثقافة الجديدة» النبش فى الذاكرة، من أجل استعادة هذه المدينة من جوانبها كافة، وأتمنى من وزارة الثقافة أن تصدر سلسلة شعبية عن «القاهرة» تدمج فيها ما بين رؤى جديدة والتذكير بنشر مؤلفات مهمة عنها، وأن نبدأ بالإصدارات التى ظهرت للنور فى إطار احتفالية ألفية القاهرة التى أقامها الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة أنذاك، فى العام ١٩٦٩، ولا سيما المجهول منها؛ بل أرغب فى أن نستعين بفلسفة عكاشة فى «احتفالية الألفية» لكى نطبقها فى هذا العام، هذه الفلسفة التى مفادها «أن وزارة الثقافة عليها واجب لا معدل عنه، هو أن تلفت أنظار العالم أجمع إلى هذه العاصمة على أنها نموذج نادر للمكان، الذى استطاع أن يبتكر؛ بل وأن يستوعب جزءًا من أغلى وأثمن العناصر التى تكون تراث الإنسان، فلم تكن القاهرة أبدًا مجردة من الطابع، بل كانت على الدوام -ومنذ أن وضعت اللبنة الأولى من مبانيها- نموذجًا للمدينة التى أنشئت ونمت وترعرعت لكى تخدم عن قصد -لا بمحض الصدفة- حاجات المجتمع الإنسانى المتعددة وآماله فى المستقبل. ومنذ العصور الوسيطة كانت القاهرة بما حوت من طرق صوفية ومعاهد دينية وما أنشأت من تجمعات نقابية مهدًا لمبادئ التنظيم الاجتماعى، كما كانت مقرًا لأول جامعة فى العالم. وبرغم ما شهدته القاهرة من الصراع الضارى على السلطة وما استبد بها من التطاحن السياسى؛ فقد استطاعت أن تمضى فى المحافظة على مستواها الحضارى».

وقد بدأ عكاشة هذه الاحتفالية بندوة دولية عن «تاريخ القاهرة» أتمنى أن نعيد نشر أوراق هذه الندوة، وأن نستكمل ما تضمنته من أبحاث وأفكار، وقد صدرت بالفعل -حسبما أشار فى كتابه «مذكراتى فى السياسة والثقافة»- فى مجلد ضخم باللغة العربية، بينما تبرعت حكومة ألمانيا وقتها بطبع النسخ الأوروبية باللغتين الفرنسية والإنجليزية.

ومن ضمن وقائع هذه الاحتفالية عقد «مائدة مستديرة لعمارة القاهرة»، وقد أشرف على إدارة جلساتها المعمارى الراحل حسن فتحى، وأظن أننا اليوم فى أمس الحاجة إلى الاطلاع على ما انتهت إليه هذه المائدة، واستكمال الرؤية بفتح القضايا المُلحة فيما يخص التطوير العمرانى لهذه المدينة، وهو ملف شائك ويحتاج إلى حوار كبير، وأظن أن جهاز التنسيق الحضارى برئاسة المهندس محمد أبو سعده، بما يمتلكه من قدرات إدارية، قادر على إنجاز هذه المهمة باقتدار شديد.

ما أحوجنا الآن إلى أن نربط بين الاحتفاليتين، بشكل علمى ومؤسسى، بما يفيد «القاهرة» تاريخًا وحاضرًا ومستقبلاً.

رئيس التحرير

السيد زرد أغنية الحالمين الحزينة

كل من اقترب من السيد زرد أدرك من الوهلة الأولى أنه أمام طاقة روحية فريدة لإنسان توحد مع ذاته، وسلك طريق المجاهدة إلى مكامن سحرها وأسرارها، وتناغم مع موسيقاه الخاصة جدًا بعد طول بحث وتجربة عن بقاع تفردها ولمعانها. السيد زرد مزيج من شفافية الحلم ودقة ووضوح لغة التعبير عنه، مزيج بين روح الفنان ورهافته، ودقة وصرامة رجل القانون وحنكته وتمرسه فى الحياة.

صاحب «إمساك العصا» ليس فقط مزيجًا بين روحين مختلفتين، بل أيضًا وميضًا بين زمنين ومكانين متابينين، فقد ولد عام ١٩٥٧ بينما عرفت حروفه طريقها إلى القارىء فى عام ١٩٧٧، وذلك بعد أن عصفت رياح التغيير بوجه مصر، من أحلام المنكسرين فى زمن ناصر (١٩٥٤- ١٩٧٠)، إلى السير فى الطريق المعاكس أيام السادات (١٩٧٩- ١٩٨١) وهو ما نتج عنه جيل كامل من المبدعين تشكلت أحلامه وتبلورت أفكاره بعيدًا عن ضوء المؤسسات الثقافية والإعلامية.

أسامة كمال أبوزيد



جيل درج أبناؤه على نعت أنفسهم بجيل الأحلام المسروقة، خاصة أن جيلهم لم ينعم بمظلة ورعاية دولة يوليو الناصرية كما حدث مع جيل الستينيات، ولم تحظ إبداعاتهم بنفس الاهتمام الإعلامى والنقدى للأجيال التالية لهم، بدءًا من سنوات التسعينيات وما بعدها، والتى اتجهت فيها فنون السرد إلى مدارات أخرى مثل الحساسية الجديدة واللاراوية والرواية المضادة والكتابة عبر النوعية، وانتقل فيها الاهتمام من النظريات النقدية التقليدية والمعروفة إلى نظريات أخرى، مثل: البنيوية وما بعد البنيوية، والحداثة وما بعد الحداثة.

ودشنت المجلات النقدية فى مصر والوطن العربى عبر إصداراتها المختلفة لكل تلك النظريات النقدية، منزوعة من سياقها المعرفى والإنسانى والمجتمعى فى بلادها داخل أوروبا، بخلاف أن الأكاديمين والنقاد المصريين استغرقوا فى النقد التنظيرى وأهملوا وغفلوا عن النقد التطبيقى حول إبداعات ومؤلفات جيل الثمانينات فى فنون الشعر والسرد، هذا بالطبع قبل أن تتغير بوصلة الإبداع فى العقدين الأخيرين من الألفية الجديدة، من التجريب والحفر فى اللغة، إلى العودة إلى لغة السرد والشعر فى منابعها الأولى من حيث البساطة والدقة والوضوح وجزالة اللغة.

وعن هذه المرحلة يقول السيد زرد: «**كان العام السابع والسبعون من القرن الماضى قد انتصف، بعد أن مرت رياح مظاهرات ١٧ و١٨ يناير العاصفة. وتعبيدًا لطريق تغيير وجه الحياة فى مصر، جرى التضييق على الثقافة والمثقفين، فمنهم من هاجر -وهم الأسعد حظًا- ومنهم من أُجبر على السكوت، والأمثلة أكثر من أن تعد أو تحصى. ومنها ما لا يخلو من مأساة أو بمعنى آخر ملهاة عبثية مؤلمة مثل نقل الكاتب الكبير عبد الرحمن الخميسى من عمله بصحيفة الجمهورية إلى شركة «باتا» للأحذية، أو نقل الدكتور جابر عصفور من التدريس الجامعى فى كلية الآداب إلى وزارة الإسكان، أو نقل الكاتب الكبير صلاح عيسى من عمله الصحفى إلى وزارة الشئون الاجتماعية.. وتوافقًا مع هذا السياق، كان لابد من تضييق كل فرص النشر وتقليص منافذه، بغلق بعضها، وفرض لائحة طويلة من المحاذير والممنوعات**».



مع الروائى الكبير صنع الله ابراهيم والمخرج أحمد فوزى صالح

ينتمى إلى جيل من المبدعين تشكلت أحلامه وتبلورت أفكاره بعيدًا عن ضوء المؤسسات الثقافية والإعلامية

فى هذه الأجواء كان عبد الفتاح الجمل ما يزال موجودًا وفاعلًا، حيث كان يشرف على الملحق الأدبى فى جريدة المساء منذ عام ١٩٦٢، وهو صاحب الأيادى البيضاء على غالبية أدباء الستينيات ومن لحق بهم فى السبعينيات، أمثال: أمل دنقل، وجمال الغيطانى، وإبراهيم أصلان، ويحيى الطاهر عبد الله، ومحمد البساطى، ومجيد طوبيا، وجميل عطية إبراهيم، ومحمد المنسى قنديل، وسيد حجاب، وزين العابدين فؤاد، وعزت عامر، ويوسف أبو رية. إلى جانب نقاد الأدب والسينما: صلاح عيسى، وخليل كلفت، وإبراهيم فتحى، وسامى خشبة، وسامى السلامونى، ومحمد كامل القليوبى، وأمير العمرى، وكمال رمزى.

وكان مكتب عبد الفتاح الجمل فى جريدة المساء ملتقى مفتوح لكل الشباب ممن روادهم حلم الكتابة، وكانت الصفحات التى يُشرف عليها أول مكان يجدون أعمالهم وأسماءهم منشورة فيه. ونال عبد الفتاح الجمل فى العام السابع والسبعين نصيبه من الهجمة العنيفة على الثقافة، وبالأخص الثقافة ذات



شهادة تفوق

كلية الحقوق

شهادة تفوقه فى كلية الحقوق

الطابع اليسارى، إذ تم حرمانه من عمله الأثير فى جريدة المساء، والذى التحق بها منذ تأسيسها، وجرى نقله إلى العمل فى مؤسسة «التعاون»، حيث كانت تصدر صحفًا متخصصة أشبه بنشرات المصالح الحكومية لا يكاد يقرأها أحد.

فى تلك الظروف البائسة، اجترأ السيد زرد بمجرد أن بلغ عامه العشرين، على إرسال قصة قصيرة للجمل، ولم تمض سوى أيام حتى وجد خطابًا بالبريد مكتوبًا بخط يده، يحييه فيه على القصة، ويعتذر عن عدم نشرها فى «المساء» بسبب نقله منها، ويستأذنه فى نشرها فى إحدى صحف دار التعاون، وهى «التعاون السياسى».
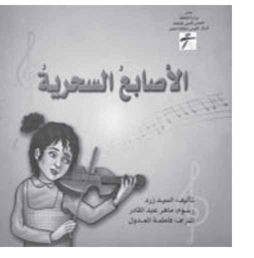


مع حمدى سليمان وإيهاب فوزى وأسامة كمال

نصوصه تفتح الخيال والحواس على رؤية مختلفة وحقيقية للحياة والعالم







وكان شائعًا وقتذاك فى أوساط المثقفين كراهية النشر فى الجرائد والمجلات الممالئة للسلطة السياسية. وبعد أن تكرر نشر الجمل لعدد من قصص السيد زرد، والتى لم تكن تخلو من أخطاء البدايات، ذهب زرد لعبد الفتاح الجمل، وبصوت هامس خجول عرفه بنفسه، فرحب به بتهليل وبحميمية ومودة غلابة، ثم أمره بصخب بأن يجلس. تكررت اللقاءات، وفى كل مرة كان يقتطع الجمل من وقته ومن خبراته الثرية ما يمنحه للسيد زرد بتواضع وبسخاوة لا مثيل لهما. ومع دفعات الثقة، بدأ قلم السيد زرد يستجيب لإنتاج المزيد من النصوص، ليضمها معًا فى مجموعة قصصية دفع بها للجمل، عساه يجد لها ناشرًا. وأنىّ له أن يجد ناشرًا فى غياهب النصف الثانى من السبعينيات. وفى لقاءاتهما المتباعدة، كان يخجله أن يسمع من الجمل تأكيده على الاهتمام بمجموعته القصصية البكر، ومحاولاته المتعثرة لنشرها.

بعد قرابة العام، ظهيرة أحد الأيام ومصادفةً فى الطريق، التقى السيد زرد بعبد الفتاح الجمل، يحمل جسده النحيل المكدود، وسنوات عمره المديدة، وحقيبته الجلدية المتخمة. بعدما تصافحا بحرارة انتحى الجمل به جانبًا، وفتح حقيبته التى ينوء بها ذراعه الواهن، مخرجًا منها مخطوطة مجموعة زرد القصصية، ساردًا له صعوبات نشرها.

يقول السيد زرد: «**كان أمرًا مذهلًا، وأظنه ما يزال، أن يحمل الأستاذ مخطوطتى المتواضعة لأشهر طوال ضمن ما يكلف نفسه بحمله من أعمال الكُتّاب، فى حله وترحاله، ويظل يعمل على تنفيذ المهمة المستحيلة: البحث عن ناشر! بعدما تيقنت أن الدائرة مستحكمة، وباندفاع الشاب الذى كنته، ولأن الأوان كان أوان «الماستر»، تلك المطبوعات البسيطة والفقيرة محدودة النسخ والتوزيع، التى تحايل بها الأدباء على أزمة النشر، قررت أن تصدر مجموعتى القصصية الأولى: «هرطقات مثقف من العالم الثالث» أواخر عام ١٩٧٨ بطريقة الماستر**».

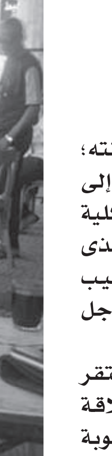
وبعد اثنى عشر عامًا من نشر مجموعته الأولى، وبعد زوال بهجة وجلال مطبوعات الماستر التى ظلت متوهجة وحاضرة طوال فترة السبعينيات، وكانت تنتقل عبر أثير أحلام المبدعين المشتركة فى كتابة جديدة ومختلفة، كان لابد للسيد زرد أن ينقب عن دار نشر تتوائم وتتوافق مع نصوصه القصصية التى تخرج عن إطار القص التقليدى القائم على الحدث والحكاية وتجوس وتنحو بخفة ووعى إلى سرد دافء شفيف يعبر عن حالات ومواقف إنسانية شديدة الرهافة والدقة تحمل ودًا عميقًا للحياة والعالم، نصوص تطمح إلى كتابة تفتح الخيال والحواس على رؤية مختلفة وحقيقية للحياة والعالم من حولنا.

والتقى الحالم الشاب بحالم من زمن آخر، من زمن النقاء الثورى والأحلام الأولى، التقى بالشاعر والمناضل كمال عبد الحليم (١٩٢٦- ٢٠٠٤)، صاحب النشيد الوطنى الشهير أثناء حرب ١٩٥٦ «دع سمائى فسمائى محرقة/ دع قنالى فمياهى مغرقة»، التى غنتها أم كلثوم فى أوج فترات الحرب، وصاحب دار الغد التى تأسست عام ١٩٨٣ وأغلقت عام ١٩٩٢، والتى أصدرت مئات الأعمال الطليعية فى ذلك الوقت ومنها مجموعة السيد زرد الثانية (إمساك العصا).

وعن لقائه بالشاعر المناضل، يقول السيد زرد: «**فى شقة قديمة بشارع ٢٣ يوليو تجاه بولاق، ذلك هو المكان، أما الزمان فقد كان صيف سنة ١٩٩٠، ما إن تلج المكان حتى تواجهك الرطوبة والإضاءة الخافتة حتى وإن كان الوقت نهارًا. ثمة أكداس من الكتب، بعضها على أرفف، والكثير متناثر فى الزوايا وعلى الأرض. لن يسألك أحد عما تفعل وإلى أين أنت ذاهب، لهذا واصل تقدمك حيث ستلاحظ بيسر مكتبًا عتيقًا، غالبًا لا يجلس عليه أحد، لكن أحيانًا ستجد شيخًا مكدودًا يجلس هناك، ستتبينه بصعوبة -فى العتمة الشفيفة- من وراء أكداس الأوراق والكتب..**

إنه كمال عبد الحليم شخصيًا، سيرحب بك بوهن، وإذا ما وجدته يتناول -على ذات المكتب- طعام الغذاء من فول وطعمية، فأمدد يدك بلا تردد، إنه اشتراكى عتيد، سيبهجه أن يقاسمك طعامه، مثلما سيبتهج بمشاركتك حلمك بنشر كتابك».

ولم يكن الزمن وحده جائرًا أمام تدفق أحلام صاحب «شئون عائلية» بل كان للمكان أيضًا تأثيره وظلاله عليه، فبعد حرب ١٩٦٧ تم إجبار سكان المدينة على مغادرة بورسعيد بالتحديد عام ١٩٦٩؛ حيث نزحوا إلى مختلف أنحاء مصر، ونزح ابن الاثنى عشرة عامًا مع النازحين. وبانتهاء حرب أكتوبر ١٩٧٣ سُمح لأهالى القناة بالعودة إلى ديارهم، فرجعوا أواخر صيف ١٩٧٤.



مع صلاح عساف ومحمد حافظ







لم يُتح له البقاء طويلًا فى مدينة طفولته؛ إذ كان عليه فى العام التالى أن يتوجه إلى القاهرة ليلتحق بجامعتها طالبًا بكلية طب الأسنان أولًا ثم بكلية الحقوق، الذى تخرج فيها بتقدير جيد جدًا وبترتيب الثالث على الدفعة، منفقًا فى القاهرة جل سنوات اليفاع والتكوين.

وحين عاد مجددًا إلى بورسعيد ليستقر فيها، تخلله إدراك ساطع بأن العلاقة مع «مسقط الرأس» ستظل دومًا مشوبة بالالتباس والغربة، فلم يتح لجيله بأكمله -لأسباب خارجة عن الإرادة- أن يشب ويكبر فيها، أضف إلى ذلك أنه عاد إلى بورسعيد أخرى غير التى عرفها فى طفولته، والتى اقتحم فيها جنود الإنجليز بيتهم فى حى العرب القديم بحثًا عن الفدائيين أثناء حرب ١٩٥٦، وظل هناك ثقبًا من أثر إحدى الرصاصات على دولاب الملابس القديم لفترة طويلة ساطعاً أمام عينيه وفى لمعة ذاكرته، كذلك كان سماع حكايات المقاومة ورؤية أبطالها بالنسبة له أمرًا إعتياديًا ومألوفًا مُجردًا من هالاته الأسطورية لأنه كان واقعًا يوميًا يراه ويعرفه.

عاد إلى المدينة الحرة التى تلخصت فيها سياسة الانفتاح الاقتصادى الساداتى غير الممنهج أو المدروس أو على حد تعبير الصحفى الراحل أحمد بهاء الدين «انفتاح السداح مداح»، والذى انتقلت فيها بورسعيد من خط النار والتضحية والدم إلى خطوط الإمداد الأولى للتجار والمغامرين والمهربين وأحيانًا اللصوص.

ورغم تأثير الزمان والمكان على شخصية السيد زرد وانتماءاته السياسية وانحيازاته المعرفية والجمالية، إلا أن نصوصه القصصية تجاوزت زمنه الضيق إلى كل الأزمنة ومكانه المحدود داخل بورسعيد إلى كل بقاع العالم، فمن يطالع نصوصه السردية يدرك على الفور أنها نصوص إنسانية شفيفة وبليغة تكشف عن الآلام والأحلام والهواجس المكبوتة داخل نفوس أبطاله، نصوص لا تغادر روحك بمجرد الانتهاء من قراءتها، تظل معك، تدخلك، تسكن ذاكرتك كنصل لامع وكاشف عن عورات الواقع المتهرء والنفس المأزومة تحت ضغط ضرورات الحياة، أو المسجونة داخل أحلامها ورغبتها فى التغيير..

نصوص تجوس داخلك وتكشف لك عن عالم آخر غير الذى تعرفه، عالم تدخله من خلال لغة سردية أو بمعنى أدق حالة سردية، ليس فيها حدث أو مقدمة أو نهاية، حالة قائمة بذاتها، حالة مفتوحة على المعنى بكل ظلاله وأبعاده، حالة تكتشف معها معنى الهوان الذى عاشه بطل قصة «شفاء الغليل» عقب تلقيه الإهانة بخنوع وضعة من أحد الدائنين على مشهد من الناس، وكيف شفى غليله بسب ضرب زوجته المتكومة مع طفلها فى بيت صفيحى حقير.. وهو نفس الهوان الذى استشعره فقير آخر تحت ضغط الجوع والعوز وضعف الحيلة فى قصة تحمل اسم «الهوان»، وليس للفقيرين اسمًا فى القصتين لأن الهوان ليس اسمًا بل معنى أو حالة لا يعرفها إلا من يتلظى بوجعها، كذلك فإن غالبية قصص كاتبنا لا تحمل أسماء لأصحابها بل تحمل همًا إنسانيًا ومجتمعيًا ونفسيًا.

ومن الهوان الممض الموجع إلى استمراء العذاب والتلذذ به كما فى قصتى: «امتثال» و«إمساك العصا». فى الأولى يمتثل مجموعة من البشر بشكل دورى لشخص مهيب سلطوى حتى اعتادوا الامتثال أمامه والتلذذ بعذابه: «مع الوقت انطوينا على أنفسنا، أصبحنا منطوين حقيقة لا مجازًا، حتى أنّا عندما دخلنا عليه، لم نستطع أن ننصرف، لأنّا حُرمنا نعمة أن نرى يده البضة تهشنا.. وما زلنا فى حضرته».

ويتحول المُعذب من رجل السلطة إلى رجل الدين فى قصة «إمساك العصا»، التى تدور حول مجموعة تلتزم التزام التابعين بتعاليم شيخهم المبارك الذى أمرهم بضرب الأرض بكفوفهم حتى تدمى وتتورم بالدماء، وحين جاءهم شيخ جديد أمرهم بضرب الأرض بالعصا، تخفيفًا عنهم فاختلفوا فيما بينهم وتفرقوا، فمنهم من أصر على الطقس الأول ومنهم من التزم بالطقس الأخير إلى أن تعرض أحد الغائبين منهم إلى العقاب، بأن يقوم الشيخ بضربه على مؤخرته بعصاه المباركة حتى أدماها أمام جميع التابعين من زملائه، والمدهش أنه استعذب عقابه واستلذ به بل واستلذ به كل التابعين من بعده حتى إنهم تعمدوا الوقوع فى الخطأ حتى يحظوا بالضرب على مؤخراتهم. وحين انفرط عقد التابعين وتفرقوا ظلوا على رغبتهم وشوقهم للعذاب والضرب.

نحن أمام نسّاج حاذق ينسج المعنى بخيوط من السرد البليغ الذى يجعلنا نتوحد مع أبطاله، فنشارك الخائف المتوجس فى قصة «لا أحد» خوفه وهواجسه من المتابعة والرقابة من عين مجهولة، حتى حينما نكتشف أنه لا أحد هناك يراقبه. ونتعاطف مع المسافر الهارب فى قصة «سفر» من خيباته العاطفية خاصة حين نكتشف أن القطار دفع به إلى نفس المدينة التى رحل عنها. وندرك قسوة الواقع ومرارته فى قصة «اغماض العين» التى يتواطئ فيها كل أبطال القصة -الزوج والزوجة والابنة والعشيق- على تبرير الخيانة كى يحظى كل









احتفالية بنقابة التجاريين ببورسعيد


الجمهورية

٣٢٧٠٧ نتيجة ليسانس حقوق القاهرة

خبر تفوقه فى كلية الحقوق جامعة القاهرة

نسّاج حاذق ينسج المعنى بخيوط من السرد البليغ الذى يجعل المتلقى يتوحد مع أبطاله

منهم بما يريد حتى تنتهى القصة بفاجعة القتل الجماعى.

ولنا أن نطالع ونقرأ قصص: ليلة الحلاوة، شئون عائلية، عيل، مرتجلة القتل والانتحار، طلب حضور، كرسى هزاز، مشوار.. حتى نتيقن أننا أمام «قصاص معنى» إن جاز التعبير، قصاص ينقب عن قصصه بين خبايا النفس البشرية ليعيد اكتشافها على الورق، لكنه تخلى عن كل أدواته السابقة فى قصته البديعة «أغنية لم تتم» لدرجة أنه كتبها فى دفقة وليلة واحدة برغم أنها أطول قصصه، وتكاد أن تكون رواية قصيرة، وكأنه من خلالها يكتب قصيدته أو بمعنى آخر دُرته الوحيدة.

وليس مصادفة أنه استهل كل مقطع من مقاطع القصة باستهلال شعرى بديع لأحد أيقونات الشعر: «نجيب سرور، مالك حداد، بدر شاكر السياب، أحمد فؤاد نجم، محمد سيف، توفيق زياد، ناظم حكمت، أحمد عبد المعطى حجازى». لأن القصة كانت أشبه بمرثية حزينة لجيل كامل حاول التغيير والثورة من داخل أسوار الجامعة لكن أحلامهم اصطدمت بعتمة الواقع ووهنهم أمام ضغوطات الحياة وقسوتها.

ومن يقرأ القصة يستشعر أن السيد زرد كتبها بلغة ذاته وعين روحه التى استظلت بالمقولة المقدسة «الريح تهب حيث تشاء وتسمع صوتها، لكنك لا تعلم من أين تأتى ولا أين تذهب. هكذا من يولد من الروح». فالريح والثورة هبت فى قلوب الثائرين العاشقين وأحسوا بها وسمعوا صوتها لكنهم أبدًا لم يعرفوا اتجاهها.

وفى مطلع التسعينيات أولى السيد زرد اهتمامًا بالكتابة للأطفال، وتأكد ذلك بفوزه بجائزة سوزان مبارك فى أدب الطفل عام ١٩٩٢ عن مجموعته «حكايات كراكيبو وصديقه زعرب»، والتى لم تُنشر ضمن كتاب، وإن كان قد نشرها مسلسلة فى شكل سيناريو فى مجلة «علاء الدين» فى عامىّ ١٩٩٥ و١٩٩٦.

إلى جانب العشرات من قصص الأطفال، كتب السيد زرد سلسلة من السيناريوهات عن الأمثال العربية فى مجلة «العربى الصغير»، وسلسلة أخرى بعنوان «شغل قرود» فى مجلة «قطر الندى». كما صدر له عدة كتب فى مجال أدب الطفل والناشئة، وهى: «الأصابع السحرية» عن المركز القومى لثقافة الطفل، و«عروسة» عن سلسلة كتاب قطر الندى، و«شيماء تطير» عن الهيئة العامة للكتاب، و«صاحبى» الرواية الفائزة بجائزة نشر الأدب العربى للطفل عن الهيئة العامة للكتاب، و«ربع جنيه» عن دار الهلال.

كما له ما يزيد عن ثلاثين مراجعة للكتب فى الدوريات العربية المختلفة، إلى جانب تحرير باب دورى فى جريدة «العالم الإسلامى» تحت عنوان «حصاد المطابع».

كما كتب ما يزيد عن ثمانين مقالًا فى الشأن الثقافى والعام، وكان آخر ما صدر له دراسة نقدية بعنوان: «سينما الأكثر مبيعًا: من بداية ونهاية إلى تراب الماس» عن دار أكتب ٢٠٢٠.

يبقى أن أذكر أننى حاولت طيلة معرفتى به، أن أصل إلى سر قدرته على كشف خفايا الحياة وتصاريف البشر، والتنبؤ بمصائرهم، وكيف جمع خبرة أجيال كاملة بداخله، وكيف يقبع وحيدًا فى مكتبه للمحاماة -قبل اعتزاله المهنة مؤخرًا- ويرى ما لا نراه ويعرف ما لا نعرفه، فوجدتنى مأسورًا بظل محبته التى تسير معه أينما سار، وتسبقه أينما حل.. يجلس إلينا وينصت إلى همومنا وأحلامنا دون أن يبادلنا همومًا بهموم أو حتى أحلامًا بأحلام، يسمع منا ولا نسمع منه، ينصت إلى خفايانا ولا يبث إلينا أى من خفاياه، فقد ارتضى أن يكون دليلنا، وارتضينا أن نعبر بمحبته طريق آلامنا.



د. محمد عبد الباسط عيد

ناقد

أشياء صغيرة جدًا (1-1)

الإنسان فيما تعلمنا الأديان السماوية، مخلوق كريم، كل شىء فيه مُكرّم، وكل عضو أو جارحة فيه تصلح أن تكون موضوعًا للتأمل؛ لنرى كيف نقلته اللغة من مجرد كونه عضوًا من أعضاء الجسد يؤدى وظيفة حياتية معينة إلى كونه علامة سميوطيقية دالة؛ ولا تستوى الأعضاء ولا الجوارح؛ فالوجه مثلًا أكرم ما فى الجسد؛ الوجه من المواجهة وحضور الذات الإنسانية فى الفضاء الاجتماعى؛ لا يمكننا الحياة بدون وجه حرّ كريم؛ ولذلك جاء النّهى عن صفعه أو النيل منه بأى شكل من الأشكال؛ فأن تنال من الوجه يعنى أنك تنال من صاحبه ومن مكانته وقيمته جميعًا.

والوجه جزء من الرّأس، ورأس القوم سيّدهم، وصاحب الحكمة فيهم، والقوم بلا رأس لا وزن لهم، والعينان أكرم ما فى الوجه، ولذلك وصفتا بالكريمتين تقديرًا لمكانتهما ودورهما الأساسى فى التعرف على العالم.

ولكن العينين فى الشعر لهما شأن آخر؛ فالشعراء يرون كل شىء بطريقة مغايرة، لا يتوقف الشعراء عند البعد الوظيفى للعين، إنها ليست مجرد جارحة؛ لقد انشغلوا إلى أقصى مدى بدلالة النظرة: فهذه نظرة محيطة، وتلك نظرة ثاقبة، تتجاوز القشور إلى الأعماق. لقد منح الشاعر القديم النّظرةَ قيمة سيميوطيقة شديدة الكثافة.

ولا تشبه نظرة العاشق نظرة سواه، ولا تشبه عين المحبوبة أى عين، كان الشّاعر القديم يتحدث عن النظرة التى تشبه السَّهْم فى إصابة القلب، وقلب العاشق هشٌ مُقتَّل من شدّة الوجد وعنف الأثر.. كانت المرأة تُدرك ذلك بالتأكيد؛ فاحتفظت للعين بزينة خاصة، وأدركت أثر النظرة وما تنطوى عليه من سِحر، فشحذت نصلهما، ووجهته حيث شاءت.. يقول امرؤ القيس، فاتق أكمام المعانى والتخييل:

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاّ لِتَضْرِبِى
بِسَهْمَيْكِ فِى أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

هذا أول الكلام عن العيون والقلب المُقتّل من شدة الوجيب، هنا أهدى امرؤ القيس الشعراءَ من بعده فكرة السهام التى ترسلها العينان، ليس هذا فحسب، وإنما رسم للشعراء حدود العلاقة بين العاشقين؛ فالمرأة قوية منيعة بما تملك من سلاح لا قبل للعاشق بصدّه، هنا يرجو امرؤ القيس محبوبته أن تتوقف عن البكاء، ورغم أنه يتهمها بأنها تتصنع البكاء وذاك الدمع إلا أنّ قلبه المقتّل (الممزق المُكسَّر) لا يحتمل هذا السَّهم النافذ..!

يعتبر الشَّارح القديمُ أن هذا البيت من معلقة امرئ القيس الخالدة أرقّ بيت قالته العرب؛ فقد بكت محبوبته (فاطمة) بشدّة، ورمت قلبه بسهميها (أى العينين)، ولم تبق له غير الأنين. لقد استقبل الشعراء فكرة امرئ القيس أحسن استقبال، ومنذ تلك اللحظة البعيدة، حيث تحدَّث السيد أمير الشِّعْر، ستغدو العينان مرتكزًا جماليا فى دائرة العشق ما دام الشعر والشعراء..!

لقد نفذ هذا المعنى فى كثير من أبيات الغزل فيما بعد، وأنت بالتأكيد تتذكر قول جرير (١١٠هـ) فى عينى حبيبته:

إنَّ العُيونَ الّتى فى طَرفِها حَوَرٌ
قَتَلنَنا، ثُمَّ لَم يُحيِينَ قَتلانا
يَصرَعنَ ذا اللُبِّ حَتّى لا حِراكَ بِهِ
وَهُنَّ أَضعَفُ خَلقِ اللَهِ أَركانا

كما أنك تذكر قول ابن الرومى (٢٣٨هـ):

نظرتْ، فأقصدتِ الفؤادَ بسهمِها
ثم انثنَتْ نَحْوِى، فكِدتُ أهيمُ
ويْلاهُ إنْ نَظَرتْ، وإن هِى أعْرضتْ
وقعُ السِّهام ونَزْعُهُنَّ أليمُ

لا أريد أن أطيل عليك فى سرد الأمثال، ولكنى أحببت أن أريك كيف بدت العين فى الشِّعْر دالًا جماليًا شديد الكثافة، وأحببت أكثر أن ألفت انتباهك إلى الطريقة التى تتسرب بها المعانى فى نصوص الشعراء وأخيلتهم.

هنا، نحن لسنا إزاء عالم العشق والعشاق فحسب، نحن بالأساس إزاء رؤية للعالم القديم من خلال جارحة العين، وليس أعمق من رؤية يقدمها لك شاعر عاشق.. قد لا تخلو رؤية امرئ القيس من عنف، وهو لا يبتعد عن عنف الصحراء وقسوة الحياة بها، ولكنك حتمًا تُدرك كيف تمكّن هذا الرجل من ترميز هذا العالم الصَّحراوى البِكْر، ومنحه الديمومة حين نقله من أفق التّداول اليومى إلى أفق الجمال الفنى الخصيب، فكان كما قال فيه عمر بن الخطاب (رضى الله عنه) الإمام الذى «خَسَف لهم عين الشِّعر».

أما كيف رأى الشاعر المعاصر عين محبوبته، فذلك شأن آخر، سنعود إليه، وكم وددت لو تفرغ دارس لصناعة ديوان من شعر القدماء والمحدثين فى التجلى الجمالى «للعين»..!



فى خضم الروايات التى كُتبت عن الإسكندرية الكوزموبوليتانية، مما جعلنا نراها من زاوية واحدة فقط، وهى زاوية الأجانب. نَحِنّ إلى حقب لم نعشها، نتجول فى الشوارع فى محاولة للتنقيب عن بقاياها، لنلتصق بها، ونقترب من الواقع أكثر. فعلت ذلك الكاتبة السكندرية هبة خميس التى رصدت الوجوه الأخرى لمدينتها، كاسرة الصورة النمطية الحالمة التى كونها كثيرون عن الإسكندرية وسكانها، وذلك فى مجموعتها القصصية «زار» الحاصلة على جائزة ساويرس عام ٢٠١٧. وأيضًا فى روايتها «مساكن الأمريكان» التى تعود بنا إلى فترة يتجنب الكُتّاب الحديث عنها، وهى فترة التسعينيات؛ حيث توثق أحد وجوه الإسكندرية الذى نتحاشى رؤيته، ترصده بوقاحته وقدرته على دهس السكان بلا رحمة.
فى هذا الحوار تحدثنا هبة خميس عن الزاوية التى ترى من خلالها المدينة والبشر.

حوار: مى المغربى

هبة خميس:

استعنت بذاكرة الناس للكتابة عن أماكن لم تعد موجودة فى الإسكندرية

- شعرت وأنا أقرأ مجموعتك القصصية «زار» إنها كُتبت فى وقت انتظارك القطار أو الترام؟

هذه ملحوظة ذكية أظننى لم أنتبه إليها من قبل؛ لكن بعودتى لتلك الفترة التى كتبتُ فيها قصص المجموعة كنت مقيمة بالإسكندرية لكن أتحرك بشكل شبه أسبوعى إلى القاهرة، كنتُ فى حالة انتظار دائم للقطارات أو المترو أحيانًا، وفى باقى تلك الفترة كنتُ أنتظر الرجل الذى أحبه فى محطات القطارات؛ لأنه لم يكن مقيمًا بالإسكندرية؛ لتصير أوقات الانتظار تلك سمة هذه المرحلة. أتذكر أننى كتبتُ الكثير من الأفكار فى أوقات الانتظار تلك، وأنهيت المجموعة بأكملها قبل انتهاء تلك الحالة بعد انتقالى للإقامة فى القاهرة، لا نركز حينما نكتب فى تلك التفاصيل؛ لكننى انتبهت لتلك الملحوظة للتو، وأيضًا حينما صدرت المجموعة كنت أمر بظروف شخصية جعلتنى لم أهتم بصدورها بالقدر الكافى، ولم يلتفت إليها الناس إلا بعد حصولها على جائزة ساويرس الثقافية، وتلك من مميزات الفوز بالجوائز من وجهة نظرى؛ حيث تلقى الضوء على الأعمال التى لم تكن محظوظة كفاية.

-أبطال «زار» مهزومون، كلما لاح لهم الأمل فوجئوا فى النهاية أنه محض سراب. نهايتهم كانت محبطة، هل هذا له علاقة بزمن كتابتك للمجموعة؟

كتبتُ قصص المجموعة بين عامى ٢٠١١

و٢٠١٥، وأذكر أننى كنتُ أعقد الكثير من الآمال على الثورة والتغيير؛ لكننا أصبنا بالإحباط الذى صار سمة لجيل كامل. أنا على المستوى الشخصى أقضى معظم أوقاتى فى التأمل؛ فأجلس على المقاهى والكافيهات لأتأمل الناس من حولى، كيف يتحركون، وكيف يكونوا مقبلين على الحياة فى وجود بعض الأشخاص. أنجذب لتلك الأفعال البسيطة الصادرة منهم للدرجة التى تجعلنى لا أركز فيما أفعله أو أنتظره بسبب مراقبتى لهم، وفى تلك الفترة كانت السمة الصادرة عن معظم الناس هى الإحباط والهزيمة الثقيلة.

-ثنائية الجمال والقبح حاضرة فى كتابتك بشكل متكرر وقاسٍ أحيانًا. هل هناك فكرة أعمق تحاولين صياغتها وتهرب منك فى كل مرة؟

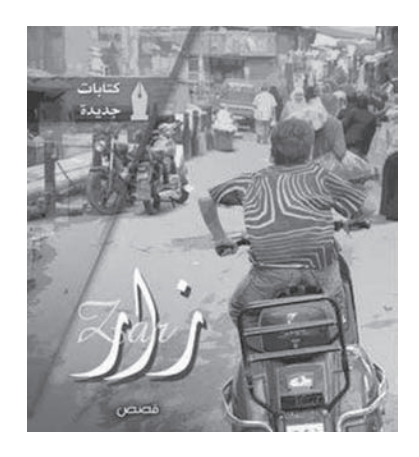
تلك الثنائية موجودة داخل معظمنا لكن بنسب متفاوتة، أو داخل المرأة بشكل خاص؛ فحينما تولد يتحدد مستقبلها وفق مقدار جمالها. المجتمع يعتبر الجمال نوعًا من أنواع المؤهلات التى ترفع من شأنها؛ لكن الواقع مختلف تمامًا، لتصاب المرأة التى كانت محظوظة بالجمال بخيبات أمل متكررة. يخبر المجتمع الفتاة الجميلة أنها ستحظى بعريس جيد وعمل جيد وحياة سعيدة طالما أنها جميلة؛ لكن كل ذلك لا يحدث.

بالنسبة لى، خلال مراحل حياتى لم أستوعب مفهوم الجمال والقبح مبكرًا؛ فلقد نشأت وسط أخوة ذكور، وكنت أحيانًا أخجل من كونى أنثى، بسبب عدم اختلاطى بفتيات من عمرى؛ فكنت أرتدى الألوان الداكنة حتى لا يدرك أحد ملامح جسدى، وتخطيت هذه المرحلة الصعبة بعد سنوات طويلة من المعاناة لأكتشف أننا لسنا فى حاجة لمن يخبرنا أننا جميلات أو يحدد لنا المقاييس لجمالنا وأنوثتنا، وبالرجوع إلى تلك المرحلة أشعر بالحزن لأننى لم أعلم مكانى فى هذه الثنائية؛ فاتجهت للتخفى.

-هناك فجوة زمنية حوالى ثلاث سنوات بين مجموعتك القصصية «زار» وبين روايتك «مساكن الأمريكان»، وقد حدث تطورًا ملحوظًا فى الأسلوب وأدوات السرد. نريد أن نعرف التعويذة التى استخدمتيها فى كتابة روايتك؟

لا يوجد أى تعويذات، بالعكس اعتقدت أنها لعنة، لأننى قبل كتابة «مساكن الأمريكان» توقفت عن الكتابة تمامًا لمدة أربع سنوات،

لم أخطط لنهاية روايتى «مساكن الأمريكان» فكل شخصية كانت تنهى حكايتها بنفسها



تخيلت وقتها أننى لن أعود للكتابة أبدًا، وإذا عدت سأكون قد فقدت أدواتى للكتابة كمن يبدأ من جديد؛ لكننى مررت بمحطات صعبة جعلتنى أشعر بتلك الحاجة المُلحة للكتابة. أحببتُ الحكى طوال حياتى، وبنيت عوالم من الخيال لكونى لم أتقبل الواقع جيدًا؛ لذا حينما ضاق الواقع علىّ لجأت إلى الخيال.

بدأت كتابة الرواية فى فبراير عام ٢٠١٩، وأنهيت المخطوطة الأولى فى ديسمبر من العام نفسه. أثناء كتابتى للرواية كنت أشعر بطاقة مختلفة داخلى؛ فأكتب بلغة مختلفة دون مواراة للأحداث أو للمشاعر. شعرت أن الكتابة تتطور حينما نتطور أنفسنا ونتكيف مع التغيرات التى تحدث لنا؛ فأنا لم أعد الشخص نفسه الذى توقف عن الكتابة منذ عام ٢٠١٥ حتى ٢٠١٨.

فى بداية كتابتى للرواية كنت أستعين بصديقتى، لأرسل لها فقرات مما أكتبه. من شدة تعجبى لأسلوبى الذى تغير، ومن تعليقاتها وتعليقات أصدقاء آخرون، أدركت أننى قد تغيرت، وأن هذا التغيير ظهر على كتابتى لدرجة جعلتنى أشعر أننى حين أعود لقراءة المجموعة القصصية سأنسى كيف كتبتها، كأننى أقرأ وجهة نظر لشخص آخر فى الحياة.

-كثيرة هى الروايات التى تتحدث عن الإسكندرية الكوزموبوليتانية، وصفة ناجحة ومطلوبة، يمكننا أن نقول إنكِ قامرتى بكتابتك عن مساكن الأمريكان؟



كل ما كنت أريده من الرواية هو الكتابة عن الشخصية الرئيسية «على»، كونه نصف حقيقى؛ لكننى وجدت نفسى أكتب عن الإسكندرية التى أعرفها. أتذكر جلسات أسرتى على شاطئ سيدى بشر ليلًا ومشهد الكبائن الخالية، كما أتذكر عشش الصفيح القريبة من منزلى، تلك التى كنا نمر على طرفها بالسيارة فأشاهد خليط الألوان الغريب والفج مع أنماط من الناس مختلفة عنا؛ لكنهم سكان تلك المدينة أيضًا. هناك مقال لـ «صامولى شليكة» قرأته منذ فترة بعنوان «أين تقع الإسكندرية»، يطرح ذلك التساؤل عن حدود المدينة الحالية؛ فمنذ سنوات لم تكن منطقة مثل العجمى ضمن حدود الإسكندرية. فى رأيى الفن لا يجب حصره فى مناطق معينة ليصدِّر الصورة القديمة نفسها للمدينة التى تعرضت للكثير من التغييرات.

-فى رأيك لماذا يتجنب السكندريون الكتابة عن الوجوه المتعددة للمدينة، المهمش منها تحديدًا؟

لأن السكندريين اعتادوا على صورة معينة لمدينتهم؛ فكنت مثلًا أعتبر مشهد الكبائن الملتصقة بسور الكورنيش القديم مشهدًا معتادًا إلى أن انتهى كل ذلك مع توسعة الكورنيش. إلى جانب أنهم اعتادوا على أن الأدب والدراما يبتعدان عن واقعهم وواقع المدينة، وهو ما يؤثر على تفاعلاتهم، أذكر أننى كنت أسخر من لهجة السكندريين فى المسلسلات، لأننا بالطبع لا نتحدث بهذه الطريقة؛ لذا إذا أراد أحد الكُتّاب أن يكتب عملًا عن أجانب يعيشون الآن فى الإسكندرية سيتعرض للسخرية؛ لأن المدينة لم تعد بالبنية نفسها، وأتصور أيضًا أنها طوال الوقت لم تكن كذلك؛ لكننا نراقبها من على كروت البوستال التى لا تعرض صورًا حقيقية؛ الأمر شبيه بمن يعرضون صورًا قديمة للنساء فى مصر قديمًا ليثبت أن القديم كان أفضل، وأن المرأة كانت ترتدى ما تشاء، تلك صورة غير حقيقية، صحيح أن جداتنا لم يرتدين الحجاب لكنهن أيضًا لم يتعلمن فى كثير من الأوقات. أين التقدم فى مجتمع لا يهتم بتعليم المرأة؛ لكنه لا يخبرها بضرورة ارتداء الحجاب؟

-الخطاب السكندرى دائمًا ما يلوم النازحين من الريف على ما فعلوه بالمدينة؛ لكنك على العكس تحكين قصة ما فعلته المدينة بأحلام القادمين من الريف. لماذا انجذبت لهذا الجزء من الحكاية؟

الحياة فى المدن صعبة وضاغطة على سكانها الدائمين، وبالنسبة للقادمين من الريف يصبح الضغط أصعب. يلوم السكندريون المصطافين الذين يتعاملوا مع المدينة كأنها مصيف كبير؛ لكن النازحين من الريف يشكلون نسبة ضخمة من السكان، فمنطقة مثل العطارين ممتلئة بعائلات كاملة من الصعيد، ومناطق أخرى كانت ممتلئة بالبدو مثل سيدى بشر وفيكتوريا، وكل منطقة بها تكتل من العائلات التى نزحت منذ أجيال. ما كنت مهتمة به هو كيف ضغطت المدينة على القادمين بالأحلام والطموحات ليعيشوا فى أوضاع سيئة، وهذا يحدث بمعظم المدن والعواصم الكبيرة على مستوى العالم.

كُتّابى المفضلين هم «كُتّاب أماكن» من الطراز الأول مثل إبراهيم أصلان ونجيب محفوظ

الرواية تفرض بنيتها السردية عكس القصة القصيرة التى تجعلنى متحكمة فى عناصر الحكاية

-كيف كانت عملية البحث للكتابة عن مكان نصفه لم يعد موجودًا مثل سور الكورنيش القديم أو حتى الشارع التى تدور فيه أحداث الرواية مثل عشش الصفيح؟

كانت أصعب جزء فى الرواية؛ لأن فترة التسعينيات التى تدور بها الأحداث لم يكن لها حظ من التوثيق والصور الأرشيفية؛ فكنت أستعين بذاكرة الناس وأحيانًا أطلب منهم وصف الأماكن مثل عشش الصفيح والكبائن كى أستطيع رؤية المكان وتفاصيله؛ لأننى فى تلك الفترة كنت طفلة، فلم أكن ملمة سوى بمقتطفات سريعة من الخارج فى المكان.

-كيف كان الوقوف على فترة التسعينيات فى الإسكندرية، ومحاولة خلق أرشيف لها، مع كونك أم؟ وهل ساعدك عملك فى الصحافة فى البحث والأرشفة لهذه الحقبة؟

فى الحقيقة أنا لست أمًا فقط، أنا أم عازبة أى أقوم بالكثير من الأدوار مع المسؤولية التامة عن طفلى. فى بدايات كتابة الرواية حاولت تنظيم وقتى قدر المستطاع؛ ففى الصباح أصطحب ابنى للحضانة وأعود لأعمل، وفى المساء حينما ينام أبدأ بالبحث والكتابة، كنت وقتها مقيمة بالقاهرة؛ لكننى كنت أزور الإسكندرية كثيرًا. بعد فترة، وحينما أنهيت المخطوطة الأولى استقريت بالإسكندرية مع عائلتى لأحظى بالكثير من الوقت للتجول بالأماكن، كما ساعدتنى أيضًا مجموعات السوشيال ميديا من السكندريين الذين يسردون ذكرياتهم حول المدينة وحياتهم، طلبت من الناس مشاركة صورهم الشخصية، كما طلبت منهم الحكى.
أما عن الصحافة؛ فهى ما علمتنى كيف أسأل الناس، وكيف أثير ذاكرتهم تجاه ما أريد، وقد بحثت فى البداية فى الصحف القديمة، لأجد خبر الحادث الذى يخص بطلى؛ فتأكدت من سلامة ذاكرتى، لكننى مع البحث لم أجد أرشيفًا يمكننى الاستفادة به؛ لذا اتجهت للتجول فى المكان. كنت أذهب فى جولات للمشى فى تلك المناطق، وكنت أرى شخصيات الرواية تتحرك من حولى.

-«على» شخصية تعانى من أزمة هوية جنسية داخل مجتمع مقهور، كيف استطعتى صياغة مشاعره بهذه الرهافة والدقة؟

فى البداية استعنت بآراء بعض الأطباء النفسيين، لأتعرف على مشاعر الشخص الذى يمر بذلك، كما شاهدت مقابلات مع عدد منهم، وتواصلت مع أحد العابرات عبر السوشيال ميديا، وفى الرواية كنت حريصة على عدم التعاطف الزائد ومحاولة استدرار تلك المشاعر. كنت أفضل أن يكون القارئ مصاحب فقط للشخصيات، وأن يتفاعل معها من الخارج.

-هل واجهت عراقيل فى نشر الرواية كونها تحكى عن أزمة الهوية الجنسية، أم أن مرورها حدث بمحض الصدفة؟

لا أجد أى شىء فى الرواية يجعلها لا تمر بسلاسة الآن أو قبل سنوات؛ فقد تناولت أزمة يعانى منها الكثيرون كل يوم بشتى الطرق، وهناك الكثير من الحوادث تجاه



تلك الفئة من عابرى الجنس من اعتداءات وعنف، ومازلنا نسمع عن الكثير من حوادث التعنيف فى حقهم.

-فى «مساكن الأمريكان» المكان هو البطل؛ لكننى شعرت أن هناك بطلاً آخر خفى وهو الذاكرة الحسية: الأصوات.. الملمس.. الروائح، كان هناك خط سردى خفى يصنع طبقة أخرى من الحكى، هل المكان هو من فرض ذلك؟

المكان شخصية من ضمن الشخصيات وحضوره طاغى فى قصصى طوال الوقت، أيضًا هو ليس مجرد شخصية؛ لكنه محرك، وفى الرواية كل شىء يتعلق بالتغيير سواء فى المكان أو الشخصيات؛ التغيير الذى يحول الذكر إلى أنثى، والعكس بالعكس.

أنجذب طوالى حياتى للكتابة عن المكان، كُتَّابى المفضلين هم كُتَّاب أماكن من الطراز الأول مثل إبراهيم أصلان ونجيب محفوظ. حينما يخبرك أحد عن كتاب لإبراهيم أصلان سيذهب ذهنك مباشرة لمناطقه المفضلة فى الحكى. رأيت حى إمبابة دون أن أزوره من خلال كتابته؛ فقد كانت لدىّ صديقة تقطن ذلك الحى، حينما علمت هذا لمعت عيناى، وتخيلت أنها تمر بيوسف النجار والشيخ حسنى فى طريقها يوميًا.

الناس يعرفون الإسكندرية من خلال كروت البوستال التى لا تعرض صورًا حقيقية عنها

-لاحظت أن شخصيات «مساكن الأمريكان» تنتهى قصتهم سريعًا، كما لو أن كل واحد منهم مسك قلمك وأنهى حكايته فى أوج المعركة، لماذا؟

أثناء كتابة الرواية شعرت أنها مشكلة حقيقية؛ حيث كانت تنتهى قصص الشخصيات دون إرادتى، وفى أول مرة انتهت شخصية هاتفت أحد أصدقائى الكُتّاب، وعندما أخبرته بهذه الأزمة، قال «سيبيها تخلص هى حرة»؛ فشعرت أن للخيال حياة خاصة به فعلًا، ومن الطبيعى ألا أكون متحكمة فيه بالكامل، فتركت الشخصيات لمصائرها لتنتهى الرواية نهاية لم أخطط لها إطلاقًا؛ لكننى استسلمت ولم أحاول التعديل فيها؛ فشعرت أنها رغبة ذلك الخيال الذى أصبح حيًا ومتحكمًا فى مصيره دون تدخل منى.

-البناء السردى فى روايتك أقرب إلى البناء القصصى، هل كان ذلك متعمدًا؟

نعم تعمدت فعل ذلك؛ لأننى فى الأساس كاتبة قصة قصيرة؛ فكان غريبًا علىّ ألا تنتهى الفصول نهاية جيدة، فتعمدت اعتبار كل فصل قصة قصيرة بذاتها. كما قرأت الكثير من الروايات التى اعتمدت ذلك التكنيك الذى أحببته؛ فلم أشعر بأنه زائد على الرواية، أو مغاير لبنيتها.

-هل سيتغير البناء السردى فى روايتك المقبلة أم أنك ستعتمدين الأسلوب نفسه لأنه مريح بالنسبة لكِ؟

تغير بالفعل كثيرًا فى الرواية التى أعمل عليها الآن، ليست الفكرة فى أنه مريح؛ لكن الرواية تفرض بنيتها وتفرض الكثير من الأشياء وقت كتابتها، أحيانًا يوجه أحدهم سؤالًا لى عن سبب اختيارى للراوى فلا أجد إجابة؛ فالرواية تختار طريقها وسردها، على عكس القصة القصيرة التى تجعلنى مُلمة بكل أطراف وعناصر العمل، ومتحكمة فى كل التفاصيل؛ أسرد ما أريد وأخفى ما أريد.

شيرين أبو عاقلة

من يملأ الفـــراغ
من يُعيد الصوت!

«ليس سهلًا أن أغيّر الواقع لكننى على الأقل كنتُ قادرةً على إيصال ذلك الصوت إلى العالم».

ربما لهذا السبب اغتيلَت شيرين أبو عاقلة، أنها كانت تملك صوتًا، صوتًا لا يعرف الخوف أو الهزيمة، لا يعرف الخضوع أو التراجع، صوتًا يخترق الحواجز والحدود والقلوب، فعندما كان جنود الاحتلال الإسرائيلى يحاولون طردها وإبعادها عن منطقة الأحداث، كانت تصرّ على مواصلة تقريرها الحى (لأول مرة يكون للوصف وقعه المؤلم)، دون أن يهتز صوتها أو يفقد صوابه، كأنْ لا جثث حولها أو جرحى، لا رصاص أو قنابل. إنه الثبات الذى يُعرى العدو ويفضحه، الثبات الذى يخبره بأن الحقيقة ستصل لا محالة.

إسراء النمر

لم يكن الواحد بحاجة لأن يرى صورتها أو اسمها على الشاشة، ليعرف أنها من تتحدث، كان الصوت بمثابة هوية لها، حتى هُيئ لى كثيرًا، أنها محض صوت يمشى على قدمين، ولوصف هذا الصوت أكثر، لا موسوعة (الأصوات) تسعفنى، ولا القاموس يسعفنى، مع كامل الاعتذار لمحمود درويش، يكفى أن أقول إن صوتها كان جزءًا من الأحداث، فلم تكن تستخدم شعارات أو مفردات رنانة، ولم تكن تصرخ أو تنهار كما يفعل كثير من المراسلين، كان كافيًا بالنسبة لها أن تنقل أخبار القتل والهدم والاعتقال والاجتياح بعبارات خبرية قصيرة وحاسمة وخالية من أى «مكيجة» بلاغية.

وهو ما فعلته زميلتها شذا حنايشة، مراسلة موقع ألترا فلسطين، التى كانت بجوارها لحظة التجلى الكبرى، فالاستشهاد تجلٍّ أيضًا. فبعد ساعات قليلة من الاغتيال، خرجت شذا لتدلى بشهادتها. كان صوتها واضحًا، وذهنها حاضرًا، وتعرف بالضبط ما تقول. إنه الدرس القاسى الذى نتعلمه من الفلسطينيين فى كل فاجعة يمرون بها، أن «لا وقت للوقت»، وأنهم لو تفرغوا للبكاء، ستضيع الحقيقة، وتضيع كرامتهم معها. قالت شذا بحسم «إن قناصًا إسرائيليًا استهدف شيرين أبو عاقلة وأصابها برصاصة فى الرأس». هكذا دون أن تسحبها صدمتها إلى الكلام عن شعورها عندما رأت أستاذتها منطرحةً أرضًا ومكللةً بالدم الزكى.

هل هو الحياد؟ لا، إنه شىء أبعد من ذلك، إنه الرغبة فى إيصال الصوت، فمشاهدة العالم لجرائم العدو لا تكفى، لأنها لو كانت تكفى ما قامت لإسرائيل قائمة، فالسيناريو المعروف بعد كل جريمة يقترفونها، هو التدليس وقلب الحق باطلًا، وقد كانت شيرين أبو عاقلة تنصح زملاءها وطلابها باتخاذ كل الاحتياطات اللازمة أثناء وجودهم فى مناطق الاجتياحات.





> لم تكن تستخدم شعارات أو مفردات رنانة، ولم تكن تصرخ أو تنهار كما يفعل كثير من المراسلين

> يصوّب العدو رصاصته أول ما يصوّبها للحنجرة الفلسطينية، ومؤكد أن صوت شيرين أبو عاقلة تحول إلى صداع مزمن فى رأسه



تقول فى كلمتها الأخيرة مع تلفزيون عمان: «نتعمد كمراسلين أن يرانا الجيش الإسرائيلى، كما نحرص على ارتداء السترة الصحفية، لكن للأسف يتم إطلاق الرصاص وقنابل الغاز تجاهنا، كنوع من التخويف، لهذا أقول يجب أن تكون عين الصحفى على كل المنطقة، وعليه محاولة اختيار المكان الأكثر أمنًا، لأنه بعد استهداف الجيش لنا سيزعم أنه لم يرنا، أو يقول لقد كان حولكم شباب محتجون وهم من فعلوا ذلك. فى الاجتياحات -وخاصةً فى منطقة جنين- تكون الأجواء فى غاية الصعوبة، ونختار السير فى الطرق التى لا تصادفنا فيها دبابات إسرائيلية، لأن كل شىء يتحرك مستهدف بالنسبة لهم، والجندى اليوم ليس بحاجة للتأكد من هويتك الصحفية، فالضغط على الزناد صار عنده أمرًا سهلًا وعاديًا».

يبدو أن كل الفلسطينيين الذين استشهدوا، وتركوا بصمة جلية فى التاريخ والذاكرة تنبأوا بالطريقة التى سيموتون عليها، ناجى العلى على سبيل المثال، رسم كاريكاتيرًا لشهيد فلسطينى مسجّى على الأرض يوجه رسالة للعالم، وهى «لا لكاتم الصوت»، وفى ٢٢ يوليو عام ١٩٨٧، بالتحديد الساعة الخامسة عصرًا، اقترب مسلح من ناجى العلى وهو يسير على بعد أمتار قليلة باتجاه مقر صحيفة القبس الكويتية بلندن حيث كان يعمل، وأصابه





> مشاهدة استشهادها وتشييع جثمانها جعلت الواحد يشعر كأنه يشاهد موته ويُشيّع جثمانه.. لقد مات فينا شىء معها

برصاصة من مسدس كاتم للصوت.

من حينها، صارت مقولة «لا لكاتم الصوت» شعارًا يرفعه الفلسطينيون فى وجه العدو، خاصة وأنه يصوّب رصاصته أول ما يصوّبها للحنجرة الفلسطينية، ومؤكد أن صوت شيرين أبو عاقلة تحول إلى صداع مزمن فى رأسه، فآخر تقرير لها على قناة الجزيرة يوثق لعملية هدم منزل الأسير عمر جرادات فى بلدة سيلة الحارثية غرب جنين. قالت نصًا إن ما حدث «ضمن سياسات الانتقام التى يمارسها الاحتلال بحق العائلات الفلسطينية التى تتهمها بالضلوع فى مقتل إسرائيليين».

لم يتوقع أحدٌ أن سياسات الانتقام سوف تشملها، رغم كل التضييق الذى كانت تتعرض له سواء من قبل جنود الاحتلال أو المستوطنين، ففى أحد تقاريرها من حى الشيخ جراح، وقفت أمامها مستوطنة وحجبت وجهها عن الكاميرا، صمتت شيرين قليلًا، ثم حاولت الابتعاد وهى تقول بهدوئها المُعتاد: «لا نريد أن نُتهم بمضايقتها». لقد كانت تأخذ حذرها، لتفوّت على العدو فرصة الانتقام منها، فهى تعرف جيدًا أن وجودها يزعجهم، خاصة بعد أن صارت أهم مراسلة فى فلسطين والعالم العربى.

وفى يوم ١١ مايو الماضى، حدث ما حدث، حدث ما جعلنا نشعر بخزى وقهر جماعى، فقد كانت شيرين أبو عاقلة نموذجًا للصحفى الذى يريد الواحد أن يكونه، ومتابعتها على الشاشة كانت تعوضنا وتعزينا عمّا لا نستطيع فعله، ومشاهدة استشهادها وتشييع جثمانها، جعلت الواحد يشعر كأنه يشاهد موته ويُشيع جثمانه، لقد مات فينا شىء معها. لقد مات –أيضًا- الصوت معها. فليس غريبًا أن العدو الإسرائيلى اختار أن يصوّب رصاصته بالقرب من أذنها، كأنه يوجّه رسالة لكل فلسطينى ولكل من يؤمن بالقضية الفلسطينية، مفادها أنه لم يعد هناك صوتٌ لتسمعوه!

شيرين أبو عاقلة ليست فقط مجرد صحفية محترفة، يتابعها العالم ليعرف منها الحقيقة، إنما هى أيضًا بنت القدس المُخلصة، التى كانت تشارك الناس أفراحهم وأحزانهم، وتبحث عن ذويهم المفقودين، وتنادى بتحرير أسراهم. ورغم أن الواحد لم يكن يريد أن ينجرَّ إلى هذه المنطقة الوعرة الممتلئة بالتعصب والكراهية، إلا أنه من الإنصاف ذِكْر أن شيرين لم تكن فقط تحترم مهنتها، ولكن –أيضاً- الأماكن المقدسة التى كانت تذهب إليها، فكثيرًا ما ارتدت الحجاب وهى تصور من داخل المسجد الأقصى، رغم أنها لو لم تفعل ذلك، لم يكن ليلومها أحدٌ، لكنها شيرين التى عندما قالت «ما يعنينى هو الإنسان»، كانت تقصدها بكل معانى الكلمة.

لقد قدَّم لنا الفلسطينيون فى تشييع جثمانها درسًا قويًا ومتحضرًا، ففى الوقت الذى كان المتطرفون فى بلدان أخرى ينادون بعدم الترحم عليها، كونها مسيحية، كان المسلمون فى فلسطين يصلون عليها ويبكونها بحرقة، حتى أنهم كانوا يتزاحمون على حمل نعشها، وحمايته من هجمات الاحتلال الوحشية عليه، فتحوّل النعش -كما يقول الروائى اللبنانى إلياس خورى- إلى سفينة عبور إلى الحرية.

صحيح أن الخسارة كبيرة على المستوى المهنى والإنسانى، لكن العزاء الوحيد أن شيرين أبو عاقلة استطاعت أن تكشف للعالم الوجه الوحشى لإسرائيل.



د. فاطمة قنديل

شاعرة وأكاديمية

توثيق الهامش: «بطلوع الروح»

ما إن وصلتُ مشاهدتى إلى منتصف حلقات مسلسل «بطلوع الروح» (تأليف محمد هشام عبية، وإخراج: كاملة أبو ذكرى) حتى وجدت نفسى أكتب على صفحتى الفايسبوكية، ما يمكن اعتباره قراءة نقدية لأداء الفنانة إلهام شاهين، ودرجات ظلاله فى ثلاثة مشاهد رئيسية، ما لم أخف إعجابى به، ولا أزال بعد انتهاء الحلقات.

كنتُ أنوى تقديم سلسلة متتابعة من القراءة «الفنية»، على صفحتى، لسائر عناصر هذا العمل الدرامى، شديد الأهمية، والجرأة، والإتقان الفنى، وهو ما يقدر عليه قليلون جدًا، من أهمهم المخرجة كاملة أبو ذكرى التى قدمت لنا، من قبل، أعمالا سينمائية وتليفزيونية، تحترم عقولنا نحن المشاهدين، وتحترم ذلك الفن الذى تعد من صُنّاعه الكبار الآن (عن العشق والهوى، واحد صفر، يوم للستات، بنت اسمها ذات، سجن النسا، واحة الغروب، بميت وش، وغيرها).

لكن القضايا الفنية، تحملنا إلى قضايا أبعد منها، وربما يكمن عمقها فى هذا؛ فسرعان ما نالنى جراء هذا البوست الصغير كم هائل من السباب، فليكن، لكن المفارقة كانت فى تعليق -بدا مهذبًا- عن أننى أدعم من يشوهون «صورة الإسلام»! صاحبة التعليق رأت أن «الدواعش» يشوهون صورة الإسلام، وأن الممثلين، أيضًا، يشوهون «صورة الإسلام»؛ فلما سألتها: هل تساوين فى كفة واحدة بين الممثلين والدواعش، أجابت: نعم!

لم يكن هذا رأيها وحدها؛ فسرعان ما تصفحت هذا الرأى فى أماكن عديدة، أوضحت لى مدى الارتباك الذى أحدثته دراما «بطلوع الروح» و«الكشف» الذى عرت به أمثال هذه العقول، تكشفت المفارقة بسيطة وموجعة؛ فالدواعش فى نظر هؤلاء «مسلمون»، يسيئون إلى الإسلام، أى أن الفارق محض فارق فى الدرجة، انحراف بسيط عن «الصورة المثلى»، التى التقطت منذ خمسة عشر قرنًا، مرة واحدة وللأبد، «هوية مغلقة»، و«يوتوبيا» لم تطالها رياح التغير والتجدد والانفتاح على ثقافات أخرى.. إلخ.

وبرغم كل المذابح التى ارتكبها الدواعش، يظل فى الأعماق ذلك الشعور الخفى بالتعاطف معهم، لأنهم «منّا» يستوجبون «التصحيح» لا «النبذ»، طالما «التزموا» فى ممارساتهم «بالطقوس الشعائرية» وطالما صاحوا: «الله أكبر» عند كل تفجير لأبرياء أو قتل بدم بارد! هذه العقول ثمرة ذلك الطوفان من «التدين الشكلى» الحافل باستعراضات القوة، بدءًا من ادعاء امتلاك الحقيقة المُطلقة، وشيوخ «الجيم»، وتحريم الفنون، وليس انتهاء بضرب أحد المستعرضين سيدة مسيحية لارتدائها ملابس رآها المعتدى تستفز صومه!

من الطبيعى جدًا فى هذا السياق أن يصبح المساس بهؤلاء (المسلمين؟!) الدواعش تعديًا صريحًا من قبل «الممثلين»! الذين هم «ليسوا منّا»، والذين يمثلون: «الكفر» الصريح!. لم يكشف هذا الارتباك إزاء العمل الدرامى: «بطلوع الروح»، عن زيف «الدواعش» وتوحشهم فقط، وإنما كشف عن «زيف» من يدعون التوسط ويعيشون بيننا.

لقد ألقت كاملة أبو ذكرى بحجر فى الماء الذى بدا راكدًا، وهادئًا، و«متعايشًا سلميًا»! داخل جدران مجتمع يطنطن ليل نهار بضرورة تجديد الخطاب الدينى دون أن يعى، أو يعى، هذا السيل الجارف من «خطابات» متضاربة، ومتصارعة، ومتنازعة على القوة داخل المتن، والأفق، السلفى نفسه الذى طغى على أى خطاب عقلانى، أو فنى، وحاصره، ووصمه بالكفر!.

الأمر نفسه سنجده فى خطابات الشعارات السياسية المنتمية للأفق ذاته، تلك الخطابات «المُخدّرة»، الزائفة، الموهمة بإتمام الفعل الثورى فى الواقع!. لقد استطاعت دراما «بطلوع الروح» -بعيدًا عن الطنطنة بالشعارات الدينية، والسياسية، والقومية- أن توثق تاريخًا موازيًا للتاريخ الرسمى؛ فالبشر: الضحايا/ الجلادون الذين نراهم محض «أرقام» على شريط الأخبار، نراهم بالفن الحقيقى لحمًا ودمًا، نتألم معهم، ونتوتر خوفًا عليهم، ونأسى لمصائرهم، ونكره جلاديهم، ونرى كيف تُنسج علاقات إنسانية بين أفراد عاديين، «يشبهوننا» ألقتهم المأساة فى أتون التجربة، فاكتووا بنارها، وصار كل منهم سوريًا كان، أو مصريًا، أو لبنانيًا، أو مغربيًا، للآخر وطنًا كبيرًا وملاذًا.

يبقى لهذا العمل هذا الجهد الكبير فى إدارة طاقم من الممثلين بدا أداؤهم طازجًا كأننا نراهم للمرة الأولى، ضحايا وجلادين، مقتولين وقتلة: «إلهام شاهين، منة شلبى، محمد حاتم، أحمد السعدنى»، ومفاجآت ربما نراها للمرة الأولى لممثلات كبيرات من سوريا والمغرب، وإن كان لا بد للفن الحقيقى من رسالة؛ فهى هنا رسالة «طمأنة» بأن الفن سيظل قادرًا على توثيق الحياة دون ادعاء، ودون انحياز دينى، أو عنصرى، أو سياسى.

أرقام الثقافة المصرية

فى ميزان المتخصصين

فى العدد السابق من مجلة «الثقافة الجديدة»، انفردنا بنشر أحدث تقرير أصدره الجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء فى يناير ٢٠٢٢، عن أرقام تخص حال الثقافة المصرية، وقد أثار هذا التقرير عقب نشره ردود فعل كبيرة حول دلالات الأرقام المنشورة فى مجالات عدة، مما دفعنا إلى استكماله فى هذا العدد، عن طريق توجهنا لعدد من المثقفين والمتخصصين للتعليق على هذا التقرير؛ فجاء مقال المثقف الدكتور مصطفى سليم، بمثابة بانوراما شاملة لهذه الأرقام بانعكاساتها المختلفة، فى حين ركز أحد كبار الباحثين فى مجال السينما وهو الدكتور ياقوت الديب على تحليل الأرقام الخاصة بصناعة السينما وتوقفه عند الرقم الذى يشير إلى خلو ٥٠٪ من محافظات مصر من دور للعرض السينمائى؛ إذ اعتبر هذا الأمر من أخطر القضايا الثقافية الكبرى التى تؤثر بالسلب على صناعة السينما فى مصر، فى حين قدم المترجم الدكتور محسن فرجانى بانوراما عن حركة الترجمة فى الوطن العربى، مؤكدًا أن الأرقام وحدها لا تعبر عن حقيقة هذه الحركة. أما الدكتور حامد عيد؛ فتوقف برصانة عند أسباب وجذور ظاهرة عزوف الباحثين المصريين عن التأليف بلغات أجنبية فى مجالات العلوم التطبيقية والبحتة.

ولا شك أن لهذه المقالات أهمية كبيرة فى هذه اللحظة التى تسير فيها مصر نحو البناء فى المجالات كافة، انطلاقًا لتحقيق الرؤية المستدامة فى ٢٠٣٠.

حين كُرِّمتُ فى مدينة الأقصر ضمن مهرجان شباب مسرح الجنوب، جلست على ضفاف النيل مع مجموعة من الشعراء المثقفين الذين بهرونى بأفكارهم وإبداعاتهم، بعضهم من قنا وبعضهم من أسوان والأقصر، وأخيرًا أدركت أن هناك ثقافة بلا أرقام؛ ثقافة خارج الإحصائيات، تحتاج لآليات مختلفة لرصدها، بينما لدينا أرقام ربما لا تدل على وجود حراك ثقافى.

ثقافة بلا أرقام.. وأرقام بلا ثقافة

د. مصطفى سليم

لا شك أن الرقم حسب دراسة رولان بارت الشهيرة (S/Z) فونيم يكون مع عدد محدود جدًا من الفونيمات وحدة، وكل مجموعة وحدات يجمعها فضاء دلالى مشترك تكون شفرة يمكن وصفها، سواء كانت تأويلية أو فعلية أو استعارية أو رمزية أو إشارية إلى أخره من مسميات الأطر الحاكمة لمتغيرات كل شفرة.

والأرقام التى عرضها الأستاذ طارق الطاهر أثارت بذهنيتى عدة هموم قديمة، كما أثارت عدد من المخاوف؛ فقراءة هذه الأرقام تعلن حالة من التعثر، ليس فقط بسبب الكورونا، بدليل التماثلات والتشابهات التى رصدها الطاهر بذكاء منذ ٢٠١٦، أى قبل الكورونا بسنوات، ويمكن إجمالًا طرح تلك الهموم والمخاوف وفق تنظير بارت على النحو التالى:

الدلالة: ثقافة أم وزارة ثقافة

يجب أن نفصل بين قياس مردود الإنتاج الثقافى فى مصر فى مرحلة، وبين قياس مردود الإنتاج الثقافى لوزارة بعينها، حتى لو كان اسمها وزارة الثقافة المصرية؛ فالاعتماد على هذه الأرقام يخيفنى؛ لأنها تقارير خالية من التحليل، وتخص وزارة الثقافة فقط، وليس الثقافة المصرية، والتى تشمل جهود عدد كبير من الوزارات والمنظمات والمؤسسات والنظم الترويجية والخدمات الثقافية الدولية والعابرة للقارات، ومن ثم؛ فهى أرقام لا تدل إلا على إنجاز وزارة واحدة، وما حققته من إنجاز وما تواجهه من عقبات وتحديات، أى أنها تخص رؤية ورسالة وزارة الثقافة وليس الثقافة، وأعتقد أن هذه الأرقام يجب أن تتحاور مع أرقام أخرى للنشاط الثقافى بكافة الوزارات، خاصة الوزارات التى تملك مواقع كثيرة للشباب مثل وزارة الشباب والرياضة والتعليم والتعليم الفنى والتعليم العالى مثلًا، وبالتالى أحذر من اعتبار هذه الأرقام ذات دلالات محسومة؛ بل هى نسبية جدًا، ويمكن أن تتغير نتائجها فى حالة العمل على ملف الثقافة وليس وزارة الثقافة.

السينما.. مؤشرات دالة وأخرى مضللة

السينما والأرقام أذهلتنى، ولكنها دفعتنى لسؤال: هل ربط الإنتاج السينمائى بعدد دور العرض وعدد ليالى العرض يشير للواقع الثقافى لصناعة السينما فى العقد الحالى من الألفية الثالثة؟!

عالميًا لا؛ لأن السينما بعد تقنيات الديجيتال والوسائط والمنصات الرقمية مدفوعة الأجر ليست بحاجة أصلًا للتوسع فى دور العرض، بالعكس هى فى حاجة إلى التوسع فى إنشاء منصات تدر عائدات أكبر، والمؤشر هنا على المستوى المحلى يعلن أننا ما زلنا على مستوى آليات الإنتاج نعيش فى أزمة أخريات القرن الماضى، ونحن نحتاج فى هذا الإطار، وعلى سبيل السخرية الدامعة لخطة من خطط الدكتور طارق شوقى (التابلت)، والتى ستتصادم بكل تأكيد مع ضعف البنى الرقمية، كما ستتصادم مع المنتفعين من الوضع الحالى والمستفيدين

> الاعتماد على هذه الأرقام يخيفنى لأنها تقارير خالية من التحليل وتخص وزارة الثقافة فقط وليس الثقافة المصرية

من تجفيف منابع أصول السينما.
عمومًا، استعادة الريادة فى صناعة السينما يحتاج لخطوات شجاعة، ودراسات جدوى متخصصة وصادقة، وقفزة فى النور بالعلم والوعى بالتجربة العالمية التى خلقت أسواق جديدة لصناعة السينما فيما بعد عصر دور العرض، وهو عصر صناعة دار عرض خاصة داخل المنازل والأندية والكافيهات إلى آخره.

فرقتان للسيرك والعرائس .. يا حلاوة

مصر.. مصر.. من يصدق ؟! مصر حقيقى لا تملك سوى فرقتين للسيرك وفرقتين للعرائس. لقد ابتعدنا كثيرًا كثيرًا كثيرًا.. بينما يتحدث العالم عن فرحة الحصول على تذكرة لسيرك «دى سولى» الذى جمع كل الفنون الدرامية؛ ليصبح صورة عظيمة لفنون ما بعد الحداثة. نتحدث نحن عن وجود فرقتين قديمتين للسيرك لا حداثة فيهما، ومن لديه القدرة على رعاية فرق السيرك بلاعبيها وحيواناتها وأدواتها سوى الدولة. انظر لمتطلبات أسد واحد من اللحوم أسبوعيًا؛ فما بالك بفرقة كاملة.
هنا يصبح الرقم دال بصدق؛ لأن الفرق الخاصة للسيرك ربما تكون فرقة واحدة أو اثنتين على الأكثر، وهى أرقام لا تتناسب مع عدد السكان والريادة والتاريخ، ناهيك عن مستوى الفقرات وقدمها وتوارثها داخل نطاق ضيق من التحديث.
أما مسرح الدمى والعرائس؛ فيستدعى صورة المحامى كما قدمها عادل إمام، حين قال أمام المحكمة: ماذا أقول وأى شىء أقول.. ماذا نقدم فى رمضان «الليلة الكبيرة».. ماذا نقدم فى الاحتفالات العامة «الليلة الكبيرة».. ماذا نقدم بمناسبة كذا أو كذا طبعًا طبعًا «الليلة الكبيرة». هى ثقافة العمل الواحد التى تتحكم فى مسرح العرائس فى مصر، والأرقام لا تكذب؛ ففى الوقت التى تحتاج فيه مصر لفرق دمى وعرائس تجوب مصر لتقدم عروضها الموجهة للكبار والصغار، لا نملك سوى فرقة الليلة الكبير وفرقة الأرجوز، ويجب هنا أن نشير لأمر شديد الخطورة؛ فنحن ليس لدينا ثقافة تقديم عروض الدمى والعرائس للكبار مثلما نجد فى ألمانيا واليابان وأمريكا؛ فمثلًا التراجيديات والمآسى تقدم بالدمى والعرائس وخيال الظل فى العالم كله، مثل مسرحيات انتحار الحبيبين فى اليابان والتى تقدم من خلال البونراكو أو مسرح العرائس، ولقد استقدمنا فى عروض التجريبى منذ سنوات أحد هذه الفرق اليابانية، حين قدمت بأسلوبها مأساة رغبة تحت شجرة الدردار.
أما مسرح الطفل الذى لم يذكر أصلًا فى الدراسة – (يا حلاوة) – فإن فرقتى المتروبول (القومى للطفل) وتحت ١٨، يغردان بمفرديهما فى وطن به مائة وعشرة مليون مواطن أى أننا نتحدث عن حوالى ٤٠ مليون طفل على الأقل (واحدة تانى يا حلاوة).
وماذا عن الفئات العمرية للنشء؟! أتعلمون أن مصر حتى الآن ليس لديها مسارح للفئات العمرية المعترف بها دوليًا والمنصوص عليها فى حقوق الطفل وهى أربع فئات. مصر ليس لديها فرق مخصصة يقوم فيها الأطفال بمخاطبة الأطفال، وأين فرق مسرح الفئات الاجتماعية الخاصة للأطفال مثل أطفال الشوارع والمعاقين واليتامى الذين لهم طبيعة نفسية خاصة، علاوة على فرق المسرح المدرسى ومسرحة المناهج وفرق العلاج النفسى للحالات الخاصة والمسرح التربوى والتنموى الموجه للفئات العمرية الأربعة المشار إليها فى حقوق الطفل، وحال المسرح وفنون الأداء والعرض لا يختلف كثيرًا عن حال كتاب وكتيبات الطفل فمتاح لأكثر من ٤٠ مليون طفل حوالى ١٧٠ ألف نسخة فقط من كتب وكتيبات الطفل، بنسبة لم تصل حتى لواحد فى المائة بعد حذف أعداد الرضع.. حقيقى الوضع ضائع، والطفل يحتاج لرؤية واستراتيجية ثقافية كاملة تبدأ بالمسرح الوسيط الفنى الوحيد الذى ذكر فى حقوق الطفل لأهميته وضرورته.. أما الوضع الحالى لمسرح الطفل لا يحقق فى ظنى ٥٪ من المطلوب.

السينما بعد تقنيات الديجيتال والوسائط والمنصات الرقمية مدفوعة الأجر ليست بحاجة للتوسع فى دور العرض

ليس لدينا حتى الآن مسارح للفئات العمرية المعترف بها دوليًا والمنصوص عليها فى حقوق الطفل

كلما سمعت كلمة أرقام تحسست مسدسى

الأرقام قد تطمس إنجازات وزارة الثقافة وجهودها، والتى بلا شك ورغم الكورونا والتضييق المالى مهمة جدًا فى السنوات الأخيرة؛ فمثلًا استوقفتنى أرقام المطبوعات الضخمة وغير الدالة من وجهة نظرى؛ فقلت فى نفسى تذهب الأرقام إلى الجحيم، كل هذه الكتب وكل هذه المقتنيات وكل هذه الأوراق والأحبار.. عظيم .. ولكن هل لدينا إحصائيات عن أعداد المستخدمين والقراء؟ وهل لدينا استبيانات توضح كم فهموا المحتوى وكم اقتنوا ولم يقرأوا، وكم قرأوا ولم يفهموا؟ وكم نسخة تحولت لجامعى الورق وباعة التسالى والسندوتشات؟! .. نحن إذن نفحص أرقام صماء خشنة كالضريع لا تسمن ولا تغنى من جوع، أتمنى لو قتلتها وأوجدت منهجًا لفحص الأذهان وقياس الرؤى والوجدان والمشاعر وهو أمر يبدو خيالى؛ فالثقافة لغز يستعصى على الإحصاء ويحتاج لخبرات فوق إحصائية.

التسويق والمتغير والمردود ودراسات الجدوى

أين الأرقام الخاصة بدراسات رجع الصدى ودراسات الجدوى وقياسات المتغيرات الثقافية بين المواقع المختلفة وعمليات التسويق والأسواق الجديدة.. هذه هى الأرقام الأهم والأكثر دلالة.. مثلًا كم دراسة جدوى لمشروع ثقافى جديد قدمت هذا العام؟! كم متغير ثقافى فى المدن الحدودية تم دراسته ودراسة فاعليته فى الموقع المحدد هذا العام؟! كم عملية تسويق ناجحة تمت فى المواقع المختلفة لمنتج ثقافى بعينه؟! كم سوق تم تطويره، وكم سوق تم فتحه، وكم سوق دائم، وكم سوق متغير للمنتج الثقافى الفولانى هذا العام؟!
هذه هى المؤشرات الحقيقية -فى ظنى- التى يمكن عن طريقها وضع استراتيجيات جديدة وتقييم أداء الثقافة كمصطلح عام منفصل عن وزارة الثقافة.

أستاذ المسرح فى أكاديمية الفنون

تعد «دور العرض» المحطة الأخيرة فى صناعة الفيلم السينمائى، بعد أن قطع شوطًا كبيرًا ليظهر إلى النور فى نسخته النهائية (نسخة العرض) ليعرض على الجمهور، حتى بات تاريخ العرض الأول للفيلم أحد أهم المعلومات التى توثق لهذا الفيلم أو ذاك، وهو التاريخ المعتمد للفيلم، بغض النظر عن تاريخ إنتاجه الذى قد يسبق عرضه بشهور أو ربما سنوات.

هوليوود الشرق سابقًا

د. ياقوت الديب

يتحدد عدد دور العرض السينمائى فى أى بلد من بلدان العالم -بما فيها مصر- بناء على عدة أرقام ذات صلة مباشرة بصناعة السينما وعامل آخر يتعلق بالجمهور، ويمكن اختصار هذه العوامل فى الآتى:

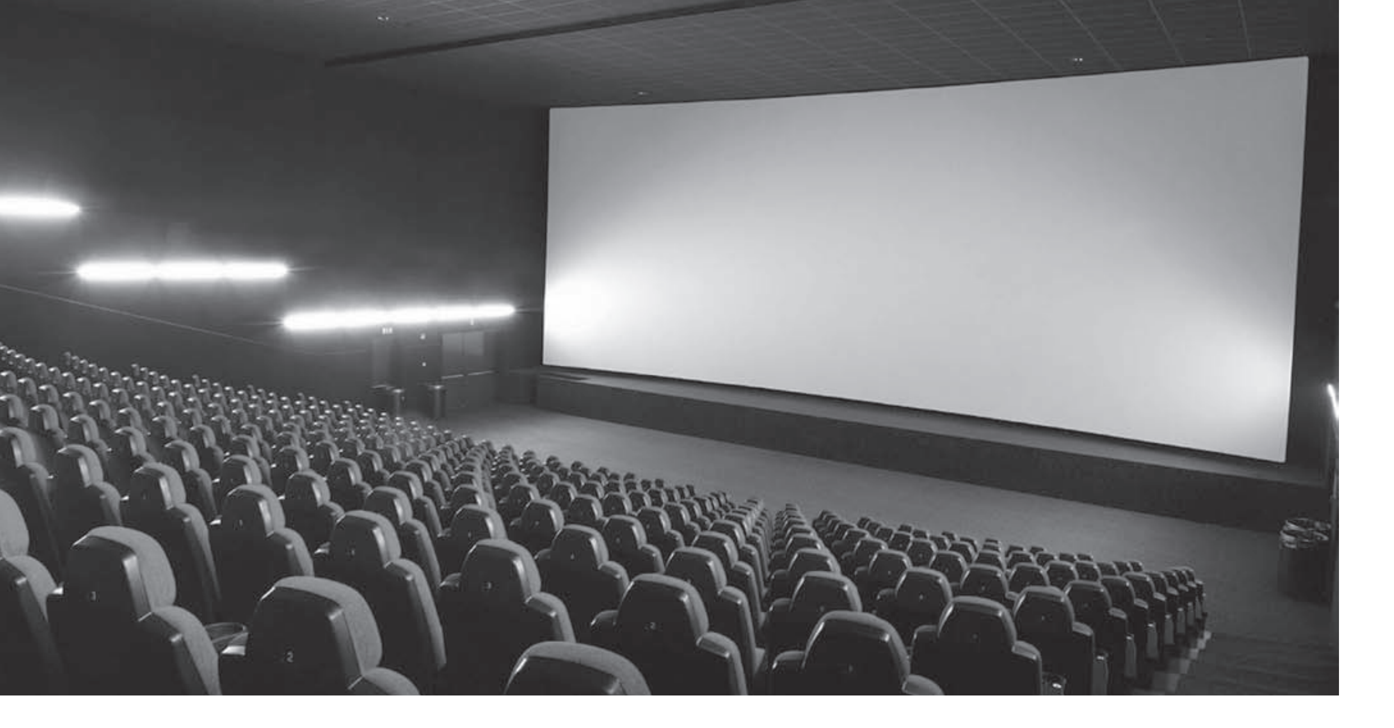
أولًا: عدد الأفلام التى تنتج سنويًا، وهى عملية طردية؛ فكلما كان هذا العدد كبيرًا، كلما تطلب الأمر زيادة عدد دور العرض، والعكس صحيح.. ومعنى وجود أفلام، يعنى ضرورة توفير دور عرض لاستيعابها.

ثانيًا: الكثافة السكانية فى منطقة أو مدينة أو محافظة ما، وهذه أيضًا علاقة طردية؛ فكلما كان هناك كثافة سكانية عالية، يتطلب الأمر المزيد من درو العرض لاستيعاب كم الجمهور المحتمل، والعكس صحيح؛ فكلما كانت الكثافة السكانية شحيحة، لا يستلزم الأمر وجود عدد من دور العرض يفيض عن حجم سكان المناطق النائية والصحراوية وبعض المدن الجديدة.

والحقيقة أنه لا توجد دور عرض سينمائى فى مصر بالمعنى المتعارف عليه فى الماضى القريب، يوجد الآن «صالات عرض»، بعد أن قسمت دار العرض الواحدة إلى عدة صالات، يعرض فى كل منها فيلمًا معينًا، حتى إننا نلاحظ عرض عدة أفيشات لأفلام مختلفة فى المكان الواحد (٣-٥ أفيشات). والشاهد أيضًا أن تقنية عرض الأفلام ذاتها اختلفت كثيرًا؛ إذ تحولت الأفلام من خام الـ ٣٦ ملم إلى نسخ ديجيتال، ناهيك عن رداءة الصوت والصورة فى بعض الأحيان، على الرغم من أسعار التذاكر التى وصلت لأرقام مفزعة. وفى العصور الحديثة ومع التطور التكنولوجى الهائل، لم تعد دار العرض هى المكان الوحيد لمشاهدة أى فيلم مهما كانت جنسيته وبلد إنتاجه؛ الأمر الذى قلص كثيرًا عدد رواد السينما، وبشكل خاص جمهور العائلات (الأم والأب والأولاد)، وأصبح جمهور هذه الصالات من المراهقين والشباب الذين يذهبون لمجرد التسلية وتمضية الوقت فى العطلات والأعياد والمناسبات؛ فقد أصبح لدور السينما -فى الوقت الراهن- منافسين بشراسة، قلصت كثيرًا من رواد السينما ومشاهديها فى دور العرض؛ فظهرت العشرات من المنصات الإلكترونية التى تعرض أحدث الأفلام بمقابل مادى زهيد (الاشتراك الشهرى بها لا يزيد عن سعر تذكرة واحدة فى دور العرض)، إضافة لعرض أفلام حديثة ومن كل بقاع العالم.

وهكذا نرى أن عدد دور العرض (صالات العرض) يزيد أو ينقص بعدد الأفلام المنتجة، وكذلك يرتبط بحجم الكثافة السكانية، ولا أدل على ذلك من وجود تلك الأعداد الكبيرة التى كانت تنتشر فى جميع أرجاء محافظات مصر، وقت أن كان يصل الإنتاج السنوى المائة فيلم فى بعض السنوات؛ فقد وصل إجمالى الأفلام الروائية الطويلة فى عهد «عبد الناصر» إلى حوالى ٩٥٠ فيلمًا (خلال

> لا توجد دور عرض سينمائى بالمعنى المتعارف عليه فى الماضى القريب، يوجد الآن «صالات عرض»، بعد أن قسمت دار العرض الواحدة إلى عدة صالات



تسعة عشر عامًا بمعدل خمسين فيلمًا كل عام)، وفى حقبة «السادات» بلغ حوالى ٤٥٠ فيلمًا (خلال أحد عشر عامًا بمعدل أربعين فيلمًا كل عام)، أما فى عصر مبارك؛ فقد بلغ إجمالى الإنتاج ١١٨٩ (خلال ثلاثين عامًا بمعدل أربعين فيلمًا كل عام)، وهكذا نرى أن معدل الإنتاج السينمائى من الأفلام الروائية الطويلة انحصر بين الأربعين فيلمًا إلى الخمسين، بغض النظر عن طول فترة الحكم لأى من الرؤساء الثلاثة.

وفيما يتعلق بعدد دور العرض طوال الفترة من يوليو ٥٢ وحتى يناير ٢٠١١؛ فالحقيقة أن فترة حكم عبد الناصر شهدت تطورًا ملحوظًا فى انتشار دور العرض على طول البلاد وعرضها؛ حيث اعتبرت السينما من أهم الفنون كوسيلة ترفيهية وتثقيفية فى مجتمع تغلب عليه الأمية والجهل. أما فى عهد أنور السادات؛ فلم تشهد الساحة بناء دور عرض جديدة إلا فيما ندر بعد أن تراجع معدل الإنتاج السينمائى السنوى، ثم جاءت فترة حكم مبارك التى شهدت تراجعًا فى معدل الإنتاج. أما دور العرض القائمة؛ فقد تم تقسيمها إلى «صالات عرض»، وتحولت السينما إلى تقنية الديجيتال لإنتاج الأفلام، كما أخذ التوزيع الخارجى للفيلم المصرى فى الأفول وسيطر تمامًا القطاع الخاص على صناعة السينما فى مصر، وظل حال السينما المصرية يسير من سيء إلى أسوأ، فيما يتعلق بمعدل الإنتاج السنوى، حتى شهدت السنوات الأخيرة هبوط الإنتاج لمعدل يتراوح بين العشرين فيلمًا ولا يزيد عن الثلاثين، على الرغم من توفر كل التقنيات الحديثة لصناعة السينما عندنا.

وتبقى قضية عدم وجود «دور عرض سينمائى» فى حوالى ٥٠٪ من محافظات مصر، من أهم وأخطر القضايا الثقافية الكبرى، التى تؤثر بالسلب وبشكل مباشر فى صناعة السينما التى تعدى عمرها فى مصر قرنًا وربع من الزمان؛ فبعد أن كان هناك عدد من دور العرض فى كل مراكز المحافظات، وصل الأمر لوجود «دار عرض» واحدة فى مركز المحافظة، أو عدم وجود سينما على الاطلاق فى محافظات أخرى، برغم وجود كثافات سكانية عالية تتعدى الملايين لا فى مركز المحافظة؛ بل فى كل المراكز التابعة لها، ومما يؤسف له؛ فقد بدأ ومنذ وقت طويل إغلاق الكثير من دور العرض وتحويلها إلى مخازن أو جراجات أو هدمها وتحويلها إلى أبراج سكنية، أو تركت أمكانها خرائب وأماكن مهجورة ينعق فيها البوم والغربان ويسكنها الخفافيش والجرذان.

> السلبيات والآثار المدمرة التى حلت بدور العرض وصناعة السينما تعود فى الأساس إلى عدم اهتمام الدولة بهذه الصناعة بالقدر المأمول

وظنى أن كل هذه السلبيات والآثار المدمرة التى حلت بدور العرض وصناعة السينما ذاتها، تعود فى الأساس إلى عدم اهتمام الدولة بهذه الصناعة بالقدر المأمول (بعد تجربة القطاع العام فى السينما خلال الستينيات وبداية السبعينيات) وعدم تقديم الدعم اللازم لصناع السينما الحقيقيين، بعيدًا عن أباطرة الإنتاج من أصحاب الملايين؛ حيث أصبحت الكلمة الأولى فى صناعة السينما (كمًا ونوعًا وتوزيعًا)، رهن إشارتهم ووفق مصالحهم، إضافة إلى انسحاب التليفزيون وأجهزته من عملية الإنتاج السينمائى، وتحوله للإنتاج الدرامى التجارى.

يبقى أن نشير إلى أن كل ما عرض من حقائق وأرقام ينبىء بمستقبل غير معلوم لصناعة السينما فى مصر، لعدة أسباب رئيسية، أولًا: انسحاب الدولة بالكامل من عملية الإنتاج السينمائى، باستثناء ما تقوم به من إنتاج الأفلام التسجيلية والوثائقية من خلال «المركز القومى للسينما»، وجهاز التليفزيون المصرى، ثانيًا: سيطرة القطاع الخاص بالكامل على الإنتاج السينمائى والتوزيع وامتلاك دور العرض، التحول للاهتمام بالإنتاج الدرامى سواء الرسمى أو ما يقوم به القطاع الخاص؛ فهل من حل يعيد مصر «هوليوود الشرق» إلى سابق عهدها فى صناعة السينما؟ أتمنى.



ناقد وباحث سينمائى

حساب الأرقام مهم ولكن

د. محسن فرجانى

كل التقدير لجهد الأستاذ طارق الطاهر فى تعريف القارئ بحال الترجمة، ضمن ما ورد فى التوثيق الورقى لتقرير الجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء/ يناير ٢٠٢٢، والقيمة الحقيقية لهذا المقال أنه يأتى فى وقت تتطلب فيه أحوال الترجمة، العربية والعالمية، اتصالًا باهتمام القارئ العام، وانفتاحًا على أفق أوسع من التأملات التى يؤمل أن تقود إلى وعى حقيقى بقضايا الترجمة -من منظور أوسع- كثيرًا من معظم المعالجات الأكاديمية المنحصرة فى المنظور اللغوى. وتقديرى أن هذا التقرير يخدم أهدافًا مهمة لحركة الترجمة العربية، ويلبى كثيرًا من التوصيات التى تمخضت عنها كثير من الحلقات النقاشية بشأن الترجمة، منها التوصية المنبثقة عن ندوة «الترجمة فى الوطن العربى» (مركز دراسات الوحدة العربية، مايو ١٩٩٨) بخصوص «عمل مسح ببليوغرافى عربى شامل حول ما تُرجم إلى العربية، على مستوى دور النشر والجامعات والهيئات والمؤسسات»، وقد أوكِلت المهمة إلى «المنظمة العربية للترجمة» التى برزت إلى الوجود عقب هذه الندوة. هذا فضلًا عن محاولات أخرى فى الرصد الإحصائى، من ذلك ما قامت به الدكتورة كاميليا صبحى فى توثيق ما ترجم من العربية إلى الفرنسية (الثبت الببليوغرافى للكتب المترجمة من العربية الفرنسية من أول الطباعة ١٦٣٤م حتى ٢٠٠٣، دار الكتب المصرية)، وما رصده الدكتور هاشم فرحات فى قائمة الكتب المترجمة إلى العربية ١٩٥٠- ١٩٨٥ (رسالة ماجستير غير منشورة، آداب القاهرة ١٩٨٨)، فضلًا عن قائمة إصدارات المركز القومى للترجمة فى ٢٠١٤، وهى القائمة التى ضمّت كشافًا للمترجمين والمؤلفين، وكلها حاولت تصوير حالة الترجمة فيما تعكسه البيانات الإحصائية.

لكن الرصد الإحصائى -على الرغم من أهميته للدراسة الببليومترية فى تحليل النتاج الفكرى لعملية الترجمة وتتبع مسار تطورها- مجرّد مقياس رياضى ينصبّ على التحليل الكمّى للأعمال المنقولة من العربية وإليها فى هياكلها أو أوعيتها الشكلية؛ لكن قياس إنتاج الترجمة يتطلب، فى رأيى، أكثر من مدخل، سواء بحساب قيمة المضمون الفكرى والفنى الجمالى أو نسبة الرواج بين القراء، أو الإسهام فى رفع مستوى الوعى وتنوع جسور الاتصال الثقافى بالإنسانية والتطور الحضارى فى فترة زمنية محددة. مع الأخذ فى الاعتبار أن أى مسح شامل لأنماط النشر فى الترجمة، يتطلب إلى جانب الاطلاع على قاعدة البيانات الورقية الشاملة والموثوق بها والقابلة للتحليل القاعدى، مراجعة المصادر الإلكترونية الإحصائية للأعمال المترجمة، ونتاج المكتبات المركزية الجامعية، ومكتبات الرسائل العلمية؛ فثمة عدد هائل من الترجمات المقدمة للحصول على الدرجات العلمية، تسقط من الرصد الإحصائى الشامل، لكونها غير منشورة.

وأظن أن القيمة الحقيقية لأى إحصاء رقمى خاص بالنشر المترجم يمكن أن تبرز أكثر وضوحًا بصحبة خطط الإصدارات وخريطة الأهداف العامة للنشر والسياسات الثقافية للمؤسسات المعنية؛ فالأرقام بعيدًا عن سياق الخطط والأهداف، يصعب تقدير قيمتها بشكل صادق ودقيق؛ بل أحيانًا ما تدخَلت السياسات الثقافية لتخصم من الأرقام أو تضيف إليها، حسب رؤيتها وتقديرها للظروف والمصالح، فى زمن معلوم، وهناك نموذجان بارزان للتدخل فى ضبط الأرقام، زيادةً ونقصًا، عندما اقتضت الظروف ذلك؛ حيث اضطر الناشر المصرى (وزارة الثقافة عام ١٩٦٦) إلى إيقاف إصدار ٢٨٢ كتابًا مترجمًا، بعد أن اكتشفت لجان فحص الكتب بالمطابع أنها «لا تتفق وأهداف الدولة وميول الشعب.. فمنها ما يتناول مشكلة اللاجئين الفلسطينيين بمنطق استعمارى يدافع عن الوكالة اليهودية، ومنها ما يتضمن هجومًا على دول أفريقيا وزعمائها الوطنيين، ومنها ما يعد هجومًا واضحًا على الإسلام..»(١)، ولم تكن الخسارة

> قياس إنتاج الترجمة يتطلب أكثر من مدخل، سواء بحساب قيمة المضمون الفكرى والفنى الجمالى أو نسبة الرواج بين القراء

المالية، وقتئذ، عبئًا على جهود الدولة المصرية فى سبيل النهوض بالوعى؛ لكن إلغاء هذا الكمّ الهائل من الكتب جاء تفاديًا لخسارة أفدح تتمثل فى فقدان الكتاب المصرى لدوره القيادى فى حركة الثقافة العربية، وفقدان القاهرة لمركزها الأدبى، عاصمةً للكتاب العربى والثقافة العربية والإنسانية عمومًا.
أما النموذج الثانى؛ فنلحظ فيه تجربة أخرى، ومن زاوية مناقضة، حاولت فيها المملكة المتحدة زيادة أعداد الكتب الأدبية المترجمة إلى الإنجليزية، تجاوزًا للنسبة المعتادة (٣٪) وهى النسبة التى كانت تُعيّر بها لضآلة جهودها فى ترجمة الأدب الأجنبى، ومع أنها لم تقرِّر زيادة أعداد الأعمال المترجمة فعليًا؛ فقد غيّرت تعريف «الترجمة الأدبية» على نحو يسمح باستيعاب تصنيف جديد يضيف إلى مفهوم «النص الأدبى» نصوصًا أخرى كانت دراسة لجنة LAF (Literature across frontiers) قد استبعدتها، مثل: القصص المصورة، والحكايات الشعبية، والسير الذاتية، والمقالات. وببساطة؛ فقد كان هذا يسمح بزيادة «صورية» فى أعداد الترجمات الأدبية؛ حيث انتقل تصنيف بعض المواد من خانة «الأعمال غير القصصية» Non-Fiction إلى تصنيف السرد الإبداعى، وإن بقى الجهد الحقيقى فى الزيادة الفعلية بعد ذلك رهن جهود الناشرين الذين عُرِف عنهم التردد الطويل فى القبول بعناوين أجنبية، نظرًا لتعذُّر تسويقها، وفق الاعتبار التجارى بالدرجة الأولى، وهو الاعتبار الذى سمح بوجود ترجمات خاضعة لمطلب السوق؛ حيث تقلّ أهمية جودة النص والطاقة التعبيرية العالية، وعلى أى حال؛ فلم تكن مشكلة مؤرقة، نظرًا لانتشار التأليف بالإنجليزية، على مستوى العالم، على نحو يعوّض النقص الداخلى فى ترجمة نصوص أدبية لن تلقى رواجًا من قارئ المملكة المتحدة، بل معظم الدول الأنجلوفونية.
هنا كانت المراجعة التصنيفية بتوسيع مفهوم «الترجمة الأدبية» قد مهَّدت الطريق للإسهام فى زيادة أرقام إصدار النشر بها، على اعتبار سياسات النشر هى التى تمنح للأرقام دلالتها الحاسمة، حين تعمل على موازنة نسبة الترجمات الأدبية الهزيلة فى المملكة المتحدة (٣٪)(٢) بالقياس إلى بلاد أوروبية أخرى (فرنسا تترجم أدبًا بنسب بلغت أحيانًا ٧٠٪) ودعم مكانة الترجمة المنشورة ورقيًا وإلكترونيًا، بما يعظِّم درجة استقبالها لدى القارئ.
ومن أسف أن الثقافة العربية المعاصرة تعتد كثيرًا بالإحصاء الكمى للترجمة، وتتخذ منه دلالة على قياس درجة التفاعل مع الثقافات العالمية، وعلى دعم فرص المواكبة العلمية والتحضر وأمل النهضة والتطور، مع أن مثل هذا الإحصاء يستمد قيمته الفعلية حين يأتى فى سياق متصل بتحليل سياسات النشر وخطط الترجمة، من هنا نفهم، مثلًا، مغزى ما قامت به لجنة الخبراء التى شكلتها وزارة الثقافة المصرية، فى منعطف حاسم من تاريخ مصر (١٩٦٧) بتصفية ما ثبت عدم جدواه من سلاسل النشر، وإيقاف ثلاث عشرة سلسلة منها، وذلك على ضوء المؤشرات المستمدة من السياسة الثقافية للوزراة، وعلى خلفية الارتباط بقضايا المجتمع ضمن جهود التخطيط لفتح الأبواب أمام المواهب الجديدة فى التأليف وخلق المناخ الصحى لنمائها، ومراعاة التوازن بين التأليف والترجمة، إلخ (را. مذكرات د. ثروت عكاشة، ج ٢) وذلك حين ثبت (فى الحالة المصرية) أن الزيادة الرقمية عنصر مضلل فى قياس درجة الوعى والتطور الثقافى! وحين تأكّد لهيئات النشر والمجالس الأدبية والفنية (فى الحالة البريطانية) أن بيانات النشر المتاحة تخصم كثيرًا من حقائق الجهود الفعلية لترجمة الأدب العالمى، وتبرز جوانب نقص فى طريقة الإحصاء المتبعة فى الببليوجرافيا الوطنية البريطانية!.
كثيرًا ما أثبت الإحصاء الرقمى، فى قياس جهود التأليف والترجمة، قصوره عن تبيان تفاصيل الحقائق، حتى أن تحليلًا أصدره الباحث المقتدر سعود بن عبد الله الحزيمى («مراجع العرب»، دراسة ببليومترية تحليلية، الرياض ٢٠٠١، مطبوعات الملك فهد الوطنية) اكتشف فيه أن طغيان الكتب المؤلفة بالعربية فى مجال الأدب -عند مراجعته فى إطار تحليلى أوسع- وإن بدا ضخمًا بلغة الأرقام؛ فهو ضئيل جدًا بالنظر إلى المطلوب من الإصدارات المرجعية فى الدراسات الأدبية وعلومها!؛ فثمة كتابات كثيرة فى الأدب، بحساب الأرقام، لا يتوافر لها غطاء مناسب من المراجع والمصادر المهمة، تأليفًا وترجمة!.
وفى تقديرى؛ فإن حساب الأرقام مهم، بشرط أن يكون مصحوبًا بمنظور أوسع من التحليلات ضمن دراسة الحالة العامة لأحوال الترجمة، استرشادًا بما قامت به المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (تونس، ١٩٨٧) من إصدار «درسات عن واقع الترجمة فى الوطن العربى»، وكانت الدراسة الخاصة بأحوال الترجمة فى مصر قد أوصت بوضع أسس للعمل الثقافى للترجمة، وتحديد الأولويات ضمن سياسات ثقافية محددة فى هذا الإطار، وأظن أن التوصية ما زالت محل اعتبار حتى اللحظة!.
شكرًا للأستاذ طارق الطاهر، والشكر موصول لجهود الجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء فى مصر، بشأن نشر تقرير «حال الثقافة المصرية» (يناير ٢٠٢٢)، تطلعًا لتحقيق نتائج مثمرة ضمن أهداف «التنمية المستدامة ٢٠٣٠».

هناك عدد هائل من الترجمات المقدمة للحصول على الدرجات العلمية تسقط من الرصد الإحصائى لكونها غير منشورة

أستاذ اللغة الصينية

(١) مذكرات د. ثروت عكاشة، جـ ٢، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠٤، ص ٧٢٠-٧٢١.
(٢) ربما كانت النسبة الفعلية للترجمات المنشورة للأعمال الروائية والشعرية لا تزيد عن ٠,٧٪ إذا استبعدنا الترجمة الداخلية، من الويلزية والأيرلندية والغالية والإنجليزية القديمة.

هل نعتبر الكتاب صناعة قومية؟

د.حامد عبد الرحيم عيد

من المعروف أن أى نشاط يقوم به الإنسان، سواء فى حياته اليومية أو العملية، يخضع إلى نوع من المنطق؛ فالحياة إذا لم تسر على خطى ثابتة ومدروسة، أو لنقل مسايرة للتوازن الذى تفرضه طبيعة الأشياء؛ فإن المحصّلة فى النهاية ستكون منقوصة أو مشوهة؛ بل إن الطبيعة ذاتها، إذا اختلّت إحدى حلقات سلسلاتها، اختلّ التوازن الطبيعى كلّه، وكانت ردّاته عنيفة على حياة البشر والحيوان والنبات. وبناءً على هذا التوازن، أو بحثًا عنه، أخذت العلوم ومنهجياتها تتبادل المصطلحات والمفاهيم؛ فأصبح علماء الاجتماع والنفس يتحدثون عن التوازن الاجتماعى والنفسى؛ فإذا ما توقّف عنصر عن أداء مهمته اختلّ التوازن الطبيعى للأشياء؛ فلكل صناعة من الصّناعات إنتاج معين، محدّد المواصفات، هو فى حقيقة الأمر نتيجة لفكرة، فمشروع، فدراسة جدوى، إلى غير ذلك من الخطوات. أما ما تنتجه صناعة الكتاب؛ فإنها أخطر ما تنتجه كل الصناعات بدون استثناء، ذلك؛ لأنّ منتوجها لا يُسهم فى الحركية الثقافية والاقتصادية، أو فى تطوير المعارف ونموها وحسب؛ بل فى توجيه المعارف والمعلومات التوجيه الذى يتماشى والهدف الذى يرسمه المؤلف أو مجموعة المؤلفين.

من أجل ذلك، يُنظر إلى الكتّاب فى العالم المتقدّم باعتباره صناعة قومية، من واجبات السّاسة وضعُها ضمن أولى اهتماماتهم السّياسية والإستراتيجية، مثلها مثل التسليح أو الأمن الغذائى وغيرهما من الملفات الحسّاسة. بعد تلك المقدمة الفلسفية؛ فمما لا شك فيه أن للأرقام دلالتها، أحيانًا قد تكون محبطة، وفى أحيان أخرى قد تكون مشجعة، لكن على كل الأحوال؛ فهى مؤشر يدل على أوضاع كثيرة، بعضها نؤكد عليه، والآخر نرغب فى تحويله للأفضل، لا سيما أن مصر فى هذه اللحظة الراهنة، تسعى إلى بناء قدرات الإنسان، وأولى قواعد هذا البناء هى الوقوف على أرض الواقع الحالى، الناتج عن ممارسات عقود طويلة مضت، من أجل الانطلاق إلى ما هو أجود وأحسن، لا سيما أن لدينا هدفا نسعى إليه الآن وهو «التنمية المستدامة ٢٠٣٠».

أما عن الأرقام التى أتحدث بشأنها فهى تستند إلى آخر تقرير صدر عن الجهاز المركزى للتعبئة والاحصاء فى يناير ٢٠٢٢ حول النشاط الثقافى فى مصر من أجل توفير بيانات للباحثين ومتخذى القرار للاستفادة منها فى الدراسات المحلية ومقارنتها بالدولية، وفى أحدث دراسة قدمها رئيس تحرير مجلة الثقافة الجديدة تحت عنوان «حال الثقافة المصرية» تحدث عن عدة مخرجات ثقافية منها السينما والكتاب، شدنى منها حقيقة المفارقة حول الكتب التى كتبت بلغات أجنبية وتم إيداعها بدار الكتب والتى كانت على الوجه التالى: كتب باللغة الإنجليزية فى الدين، عنوان واحد، العلوم الاجتماعية ٣ عناوين، الجغرافيا والتاريخ عنوانان، اللغات ٢١ عنوان، والعلوم التطبيقية ٨ عناوين يعنى ذلك أنه يوجد فروع بأكملها لم ينتج منها أو يؤلف فيها باللغة الإنجليزية مثل الفلسفة وعلم النفس والعلوم البحتة. ما السبب فى هذه النتيجة الخطيرة؟

ومن المعروف أن العلوم الإنسانية والطبيعة البحتة تحتّل مرتبةً متأخرة فى بعض دول العالم؛ فغالبًا ما يُنظر إلى طلبة ودارسى العلوم الإنسانية على أنّهم فشلوا فى دراسة العلوم الطبيعية البحتة والتى هى على تماس مباشر مع الواقع الفيزيقى والمادى، لا ضير؛ فقد تكون وجهة النظر هذه تعبر عن واقع فى زمان ومكان معين؛ فهى ليست حصرًا على فئة معينة فى المجتمع، بل قد تمتد لتصل إلى بعض الأكاديميّين والحاصلين على درجات عليا ومتقدمة فى العلم وأصحاب مناصب مرموقة، وكى لا نستغرب؛ فمن الممكن أن تجد بعض دارسى العلوم الإنسانيّة يقرّون بهذا، لكن إن قمنا بتحليل هذه الظاهرة؛ كونها اتّسمت بالتكرار والبروز بشكل يمكن معاينته فى بعض المجتمعات، فقد يكون تدنى الإقبال على دراسة هذا النوع من العلوم ظاهرة امتدت على مدار عقود ويتم نقلها و«توريثها» من أجيالٍ سابقة إلى أجيالٍ لاحقة.

نعود إلى النقطة الأساسية، وهى تحليل هذه الظاهرة؛ فتدهور العلوم الإنسانية والطبيعة البحتة يأتى من أنها ذات أبعاد عديدة قد تبدو متشعبة إلى أبعد الحدود، منها البعد الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، والبعض يتعامل معها بمنهجه لا بموضوعه على اعتبار أن الإنسان هو موضوع الدراسة فى تلك الدراسات، بينما الطبيعة والكون أو المادة هى الموضوع فى العلوم الطبيعية، ومع ذلك؛ فيجب لفت الانتباه إلى أن هذا الطرح يتعلق بمشكلة الموضوعية فى العلوم الإنسانية والطبيعة البحتة والتى احتدم الجدال حولها فى القرن المُنصرم.

هنا يمكن القول بإن سبب قلة المعروض من تلك الكتب فى هذا المجال من العلوم الإنسانية باللغات الأجنبية هو ناتج عن تأخر مرتبتها والاهتمام بها مما يؤدى إلى عدم إقدام المؤلفين الذين لديهم قدرة على التأليف باللغات الأجنبية للكتابة فى موضوعاتها، كما أن معظم الدراسات الأكاديمية فى هذه العلوم تكتب بالعربية، إضافة إلى عدم وجود تشجيع أو حوافز للكتاب والمؤلفين لكى يقدموا عصارة علمهم.

أستاذ فى كلية العلوم جامعة القاهرة





محمد على سلامة بين شغف الصوفية والواقعية السحرية الجديدة

د. بهاء حسب الله

برحيل الناقد الدكتور محمد على سلامة أستاذ الأدب العربى بكلية الآداب جامعة حلوان، وعضو المجلس الأعلى للثقافة، وعضو اللجان الفرعية بالمجلس وبجوائز الدولة تكون مصر قد فقدت وجهًا مشرقًا من وجوه العمل الثقافى بصفة عامة، ووجهًا معطاء من وجوه النقد المعاصر، لجماعة النقاد المُخضرمين الذين حملوا على أكتافهم أدوارًا عديدة فى خدمة الحركة النقدية والأدبية فى مصر منذ ما يزيد على أربعين عامًا، ومنهم د. محمد سلامة الذى امتد عطاؤه حتى يوم رحيله، ويكفى أنه رحل بعد ندوة نقدية لتحليل رواية (زهور بلاستيك) للروائى المصرى المهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية د. شريف مليكة، بالاشتراك مع العديد من النقاد والأدباء أمثال د. أحمد درويش ود. حسين حمودة ود. رشا صالح وعمرو الشامى وغيرهم، والدكتور محمد سلامة -لمن لا يعرفه- هو وجه من وجوه مدرسة آداب القاهرة فى عز أوجها وعطائها وتألقها وبزوغها؛ فقد التحق بها فى مطلع السبعينيات فى زمن الأعلام الكبار الرموز طه حسين وسهير القلماوى وشوقى ضيف وأحمد بدوى وحسين نصار وعبد المحسن طه بدر وعبد العزيز الأهوانى ومحمود على مكى، ولذلك يمثل سلامة الجيل الثانى بعد جيل الكبار المؤسس، وهو تلميذ مباشر للدكتور حسين نصار أستاذ الأدب العربى بآداب القاهرة، ولحق بعد سنوات تخرجه بجيل جابر عصفور وعبد المنعم تليمة وعبد العزيز حمودة وحسين حمودة وغيرهم من مدرسة أداب القاهرة.

> وجه من وجوه مدرسة آداب القاهرة فى عز أوجها وعطائها وتألقها وبزوغها

ولأن الرجل قد تتلمذ منذ مطلع حياته فى محافظته الشرقية بمركز بلبيس على أنماط المدرسة الدينية التقليدية، لوالد شيخ أزهرى وخطيب وإمام؛ فحفظ القرآن الكريم وهو ابن عشر سنوات فى كُتاب قريته (حفنه)، والتحق بالتعليم العام، وحصل على الشهادة الثانوية من مدرسة بلبيس الثانوية سنة ١٩٧١ م، وانتسب لآداب القاهرة فى مطلع السبعينيات، وتخرج فى عام ١٩٧٥ بتقدير مشرف، ورغب كابن من أبناء



جيله فى استكمال دراسته العليا، خاصة أنه كان من النابهين والمتميزين فى دفعته، فى وقت كانت التعيينات الجامعية والعامة فى مصر مغلقة ومقيدة لأسباب استعداد الدولة المصرية لحربها الكبرى مع إسرائيل، أو لأسباب تضميد آثار النكسة وعواقبها، ولأنه خرج من بوتقة الخلفية الدينية المكينة؛ فقد رغب فى أن يربط دراسته بين المنحيين؛ المنحى الدينى والمنحى الأدبى والنقدى الحديث، فاقترح عليه أستاذه العالم والمحقق الكبير الدكتور حسين نصار أن يدرس فكر الصوفية وفنيات التأويل فى النص الصوفى عند شيخ الصوفية (ابن عربى) فى رسالته للماجستير المعنونة بـ (تأويل الشعر عند ابن عربى) من خلال ديوانه (ترجمان الأشواق)، والذى أصدره كتابًا فى منتصف الثمانينيات المنصرمة، وأحدث ضجة وقتها لتداخل الرؤى بين موضوعية الفكر التحليلى الصوفى وصداه، وفنيات التعامل النصى الحديث والمعاصر، وأذكر وقتها أن مجلة (فصول) النقدية قد خصصت عددها فى خريف ١٩٨٦ لدراسة الكتاب وصداه بين النقاد المعاصرين وأساتذة الفلسفة الصوفية فى مصر والجامعات العربية، وكانت دراسته لتأويل الشعر عند الصوفيين القدامى وعند كبيرهم (ابن عربى) فاتحة خير عليه فى أن يطل من جديد على أنماط ما سُمى بـ (الأدب الإسلامى) فألف كتابه الشهير (فى الأدب الإسلامى) ليطرح هذا التساؤل الحيوى والمهم.. هل هناك ما يمكننا أن نصفه من وجهة نظر النقد المعاصر بالأدب الإسلامى أو الأدب الدينى أو النص الدينى غير النصوص المقدسة ؟، وهل محاولات أحمد محرم صاحب (الإلياذة الإسلامية) ومحمد إقبال صاحب المؤلفات العديدة وأهمها (رسالة المشرق، والفتوحات الحجازية، وجناح جبريل، وأسرار معرفة الذات) وديوانه الشهير (الجرس)، ومحاولات على أحمد باكثير المسرحية وغيرها، وصوفية على محمود طه ومحمود حسن إسماعيل.. هل يمكننا أن نصنفها بأنها من صميم ما نسميه بـ (الأدب الإسلامى) أم أنها نصوص تنتسب إلى سياقات الأدب العربى المعاصر بموروفاته ودواله العامة والخاصة وبنياته، ويمكننا أن نتعامل معها موضوعيًا وفنيًا من خلال رؤى الحس الجمالى العام، وصداه فى صناعة الفن الشعرى والنثرى على حد سواء وبوعى هادف ومقصود.

وقد ساقه هذا المنحى إلى ما هو أبعد؛ فعاد إلى النصوص العربية الأولى وتحديدًا فى مطلع الصدر الإسلامى الأول وعصر الأمويين ليبحث عن إجابة مشروعة لما يمكننا أن نصنفه بـ (الأدب الإسلامى) فألف كتابه المشترك مع كاتب هذه السطور (الأدب فى العصرين الإسلامى والأموى) وخصص فصوله لمناقشة قضايا الفكر الدينى وموضوعيته فى العصر الإسلامى الأول من خلال طرح الأسئلة التقليدية؛ ومنها (موقف الإسلام ذاته من قضايا الشعر فنا وفكرًا) وقضايا الشعر والشعراء فى العصر الإسلامى الأول، وقضايا النثر وحبكاته، والصراع بين القديم والحديث، والصلة الموضوعية والفنية بين فكر الموضوع الدينى، وما يمكننا أن نسميه بـ (فكر البناء الفنى) والأثر الجاهلى فى النص شكلا ومضمونًا.

والغريب أن محمد على سلامة والذى شغلته كثيرًا مفهومية (النص الدينى) صوفيًا كان أو تقليديًا، مباشرًا كان أو مؤوّلا على طريقة الشغوفين بالصوفية ونظائرهم، موضوعيًا كان أم فنيًا، قديمًا كان أم حديثا، نراه فى أعماله الأخيرة يطوى صفحة الدراسات الأدبية للنص الدينى أو الإسلامى على وجه التحديد، بعدما اختار لنفسه طريق الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة فى درجتى الترقية لدرجة الأستاذ المساعد والأستاذ بالجامعة؛ فانشغل كثيرا بقضايا القصة والرواية فى ضوء المناهج الحديثة والمناهج البنيوية والأسلوبية والحداثية، وشغله كثيرًا ما خلفه نجيب محفوظ من روايات لمح فيها عناصر الجدة والتدرج الحدثى والفنى (المضمون والبناء) منذ أعماله الأولى، وبدأ يخوض فى خطى حثيثة لبحث ما يسمى بفن (بناء الشخصية) فى أعمال محفوظ؛ فقدم للمكتبة العربية كتابين من أهم

كان شغوفًا بعوالمه المتخيلة فى دراساته للنصوص الصوفية



د. سلامة بجوار د. حسين حمودة فى مناقشة رواية زهور بلاستيكية

ظل يمارس النقد حتى اليوم الأخير قبل وفاته

الكتب والدراسات التى وقفت حيال الأدب المحفوظى على وجهين من وجوه الدقة وعمق التحليل، وبُعد النظرة فى الرؤى التكوينية لبنية الشخصية فى أدب نجيب محفوظ، والكتابان ترجع أهميتهما ليس لفكر المعالجة النقدية الدقيقة والجديدة لوحى بناء الشخصية المحفوظية وفنها، بقدر ما ترجع أهميتهما لوحى الجرأة الذى استحوذ على محمد سلامة وهو يدرس (الشخصية الدينية عند نجيب محفوظ) و(الشخصية الثانوية عند نجيب محفوظ) بشكل استرعى انتباه المتخصصين فى الأدب المحفوظى، وفى الرواية المعاصرة بصفة عامة، لا لشىء إلا لأن الرجل، وعن وعى مقصود وضع يديه فى بيت العنكبوت، وهو يدرس فن بناء الشخصية عند محفوظ فى ضوء علم بنيات الدراما الحديث، وعلاقاتها بالرموز والعلامات اللغوية الدالة، والواقعية السحرية المعاصرة وأن الشخصيات بالفعل الدينية والثانوية لم تخرج عند محفوظ عن رموزه ودلالاته وبنيته اللغوية ومضامين أعماله؛ فصورة البطل الدينى عند محفوظ بدت منذ أعماله الأولى حينما عكست تلاحم الشعب المصرى تحت قيادة بطل أوحد فى — كفاح طيبة — وهو أحمس لا لشىء سوى لزاوية تقديسية، بدءًا من دور الأم المقدسة توتشيرى إلى أخر فرد من أفراد الشعب الذى تعامل معه، وساعده مرة فى التخفى ومرة فى القتال، وفى المراحل التالية ظهرت صورة الشخصية الدينية فى ملامح عدة، قد تكون عاكسة لشخصية محفوظ نفسه كالشخصية الصوفية التى ألح عليها كثيرًا، وبدا تأثيرها من طبيعة نشأة محفوظ نفسه فى الجمالية إلى جوار الرموز الدينية وآل البيت الكرام والأولياء الصالحين، والأمر ذاته فى الشخصية الثانوية التى كان لها — من وجهة نظر سلامة — دور مهم فى هندسة البناء الروائى، وإن تنوعت بين شخصيات ذات حضور وتأثير وشخصيات متوارية، وتظهر على خجل وضمن مساحات ضيقة أو صغيرة، إلا أن سلامة رأى أن محفوظ اهتم بشخصياته الثانوية نفس اهتمامه بشخصية البطل ذاته؛ بل إنه كان يضيف إلى شخصياته الثانوية أدوارًا تدعم الشخصية الرئيسة، بل وتدعم حبكة القصة كلها، وأحيانا يزيد فى هذه العناية لدرجة أنه يحملها بعض المضامين، وعلى الرغم من أن شخصياته الثانوية كان يأخذها من واقع الحياة ومن أطراف قد يكونون مهمشين، إلا أنه كان يهتم برسمها بصورة لا تقل عما يرسمه لأبطاله وشخصياته الرئيسة، مما جعلها تبقى فى الذاكرة، شأنه فى ذلك شأن ديكنز، فمن منا على سبيل المثال ينسى شخصية (زيطة) أستاذ الشحاذين.

والطريف أن محمد على سلامة بواقعيته السحرية المطلقة، وهى واقعية تتناغم مع رؤاه ونتائجه فى سياقات بحوثه ومؤلفاته وبنيته اللغوية البحثية، وهى بنية مباشرة خبرية من الطراز الأول، تستشعر معها الجدة وفكر الإضافة وحيوية الخروج بالنتائج، فى كل جملة من جمله بحس فكرى وجمالى من الطراز الأول؛ فنلاحظ -على سبيل المثال- أنه فى دراسته لبنية الشخصيات عند نجيب محفوظ خرج لنا بنتائج فريدة فى دائرة واقعيته الحية، منها أنه رأى أن الشخصيات الثانوية وكذلك الدينية كانت محملة برؤية محفوظ الفكرية وبدقة بنائه اللغوى الفنى، وأنه حملها الرؤى التى لم يستطع تحميلها لشخصياته الرئيسة، وأن كثيرًا من شخصياته الثانوية كانت مرآة عاكسة لجانب من شخصية البطل ذاته، ومنها شخصية أحمد راشد فى خان الخليلى، ومن قبله شخصية على طه التى توضح رؤيته الاشتراكية كمنهج حياة وصلاح للمجتمع.

وقد سار سلامة على هذا النهج إلى اليوم الأخير فى حياته، وفى دراسته الأخيرة فى ضوء دراساته النقدية الواقعية الساحرة والمعنونة بـ (اللذة والمتعة — قراءة فى سرد كمال رحيم) تجده يحاول أن يستلهم من كتاب رولان بارت لذة النص ومتعة النص ما يعينه على قراءة أعمال كمال رحيم من عدة زوايا من أهمها زوايا اللذة النصية، وهى ما تنتج عن عناصر النص أو شعرية الشعر وفيها تشعر أنك تقرأ أدبًا فهمه محتمل وموضوعيته قد تمسُّك أو تمس أناسًا حولك، وأن درجة تفاعلك معه رهينة عناصر التشويق فيه وعناصر بُنى الإبداع، ونص المتعة وهو متولد من نص اللذة، أى أن النص يضيف إليك متعة ناتجة من محاولة اكتشاف ما وراء السطور، بمعنى أن له عمقا دلاليا يتجاوز حدود الظاهر إلى أبعاد سيميائية ودلالية أوسع، وهو ما عبر عنه قديمًا (عبد القاهر الجرجانى) بمعنى المعنى، ومن هذه الزوايا تعامل سلامة فى مؤلفه الأخير مع وحى النص عند رحيم مضفرًا منهجه بواقعيته الواسعة قارئًا أدوار الغلاف وبنية الشخصية -كعادته- ورمزية الأحداث، وما تحققه للقارئ بالفعل من متعة ولذة.

فهذا هو محمد على سلامة الشغوف بعوالمه المتخيلة فى دراساته لنصوص الصوفية المحضة، وعوالمه الواقعية المُنظرة فى تطبيقه لمفاهيم غير مقيدة وساحرة ومنطلقة ارتبطت طيلة حياته بأدائه النقدى الواعى والمؤثر.. رحم الله محمد على سلامة قدر عطائه للعربية وفنونها وآدابها.



لو كان للمسرح الشعبى عينان لبكى حزنًا وانتحب فقيده الذى وهبه حياته مخرجًا وباحثًا ومسئولاً، وسوف يظل يذكر هذا التاريخ مساء الأربعاء ١٨ مايو ٢٠٢٢؛ يوم رحيل محامى المسرح الشعبى عبد الرحمن الشافعى، هذا الفنان الذى أدرك مثل أسلافه الرواد الأوائل طبيعة فن المسرح حال تقديمه فى لبنان وسوريا ومصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، حين استعانوا بالظواهر المسرحية الشعبية التى يزخر بها التراث العربى فى محاولة لتقريب هذا الفن الوليد من الجمهور؛ إذ بدأ المسرح العربى على يد «مارون نقاش، أبوخليل القبانى، يعقوب صنوع» بهاجس إرساء تقاليد قواعد الفن المسرحى الوافد، وقدموا من خلال العروض أفكارًا كان بوسعها أن تؤدى إلى أن يكون المسرح تقليدًا شعبيًا، وبالطبع ساهمت عوامل كثيرة فى عدم تحقق هذه الفكرة، منها محاربة فن المسرح سواء من السلطة أو من الرجعية الدينية وارتباط المسرح بالعواصم والمدن وابتعاده عن الريف، وفى الخمسينات من القرن الماضى.

عبد الرحمن الشافعى
محامى المسرح الشعبى

جرجس شكرى

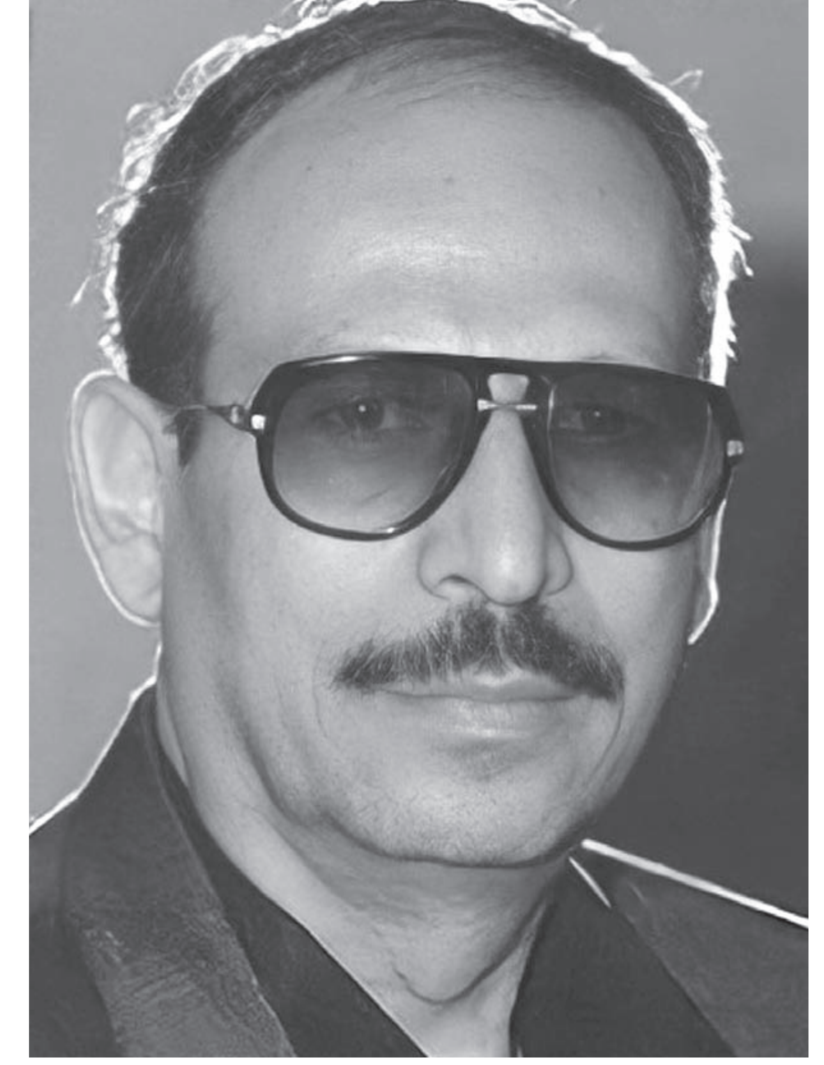
> أسس «فرقة الغورى المسرحية» من أبناء الحى، وكانت أول فرقة للحى الشعبى

بعد استقلال الدول العربية برحيل الاستعمار وبتأثير الأفكار الثورية فى مصر والدول العربية الأخرى، وأيضًا المد اليسارى وسيطرة الفكر الاشتراكى وقتذاك، تم طرح سؤال المسرح الشعبى مرة أخرى فى محاولة لترسيخ الهوية الثقافية، وفى محاولة لإيجاد صيغ مسرحية مستمدة من التراث المحلى والاحتفالات الشعبية مثل صيغ السامر والمسرح الريفى ممثلا فى سهرات الفلاحين حول أجران القمح، بالإضافة إلى الاستفادة من الأراجواز وخيال الظل؛ حيث طرحت ثورة يوليو أسئلة على ضمائر المسرحيين، أولها: هل المسرح الذى يُقدم يعد مسرحا شعبيا أم مسرحا للمثقفين؟ وسؤال آخر حول هوية المسرح المصرى، وهل هو وثيق الصلة بتراث الوطن أم هو مستورد؟ وأحدثت هذه الأسئلة حراكًا كبيرًا وأنتجت حالة من الاهتمام بالمسرح الشعبى والعودة إلى أسئلة الرواد، رغم أنها لم تكتمل وتم إجهاضها فيما بعد!

وفى غمرة الاهتمام بالمسرح الشعبى فى تلك الفترة كان المخرج المسرحى عبد الرحمن الشافعى يبدأ أولى خطواته للحفاظ على هذا التيار؛ حيث التحق بشعبة المسرح العالمى ١٩٦٣، ثم انتدب للثقافة الجماهيرية وأسس «فرقة الغورى المسرحية» من أبناء الحى، وكانت أول فرقة للحى الشعبى، ثم تم تعيينه أول مدير لفرقة مسرح السامر ١٩٧١ والذى قدَّم من خلالها أهم عروض المسرح الشعبى المأخوذة عن السير الشعبية مثل «على الزيبق والسيرة الهلالية» من تأليف يسرى الجندى، و«شفيقة ومتولى» لشوقى عبد الحكيم، ثم عاشق المداحين عن حياة وأشعار بيرم التونسى وكتب نص العرض يسرى الجندى، وكان أول عرض يحضره الرئيس السادات وينقله التليفزيون المصرى على الهواء مباشرة، وقدم الشافعى لهذه الفرقة من أعمال نجيب سرور عرض «منين أجيب ناس وملك الشحاتين» ومن قبل كان قد قدم لفرقة الغورى «ياسين وبهية وآه يا ليل يا قمر»، بالإضافة إلى أعمال أخرى مثل «مولد يا سيد، وحكاية من وادى الملح».

عبد الرحمن الشافعى الذى ولد فى أغسطس عام ١٩٣٩ بمحافظة الشرقية، وحصل على دبلوم المعلمين، ثم ليسانس الحقوق - دون شك - كان محظوظًا بعمله فى بداية حياته مع أحد أهم أساتذة المسرح وهو المخرج والممثل الكبير حمدى غيث، وصار الشافعى فيما بعد محامى المسرح الشعبى؛ فكان وحده ظاهرة، ولم يبالغ د. حسن عطية حين وصف أسلوبه فى تقديم المسرح الشعبى بالطريقة الشافعية؛ فقد حمل هذا الرجل على عاتقه على مدى نصف قرن أن يحقق أحلام الرواد الأوائل فى تقديم المسرح الشعبى الذى يرتبط بالجمهور وقضاياه، وبالإضافة إلى محاولاته تأسيس فضاءات غير تقليدية لتقديم الفنون التراثية والمسرح الشعبى، من خلال عمله فى مسرح السامر وإشرافه على مهرجان المائة ليلة ومن قبل فرقة الغورى، وإدارته لفرقة النيل للآلات الشعبية التى أسسها زكريا الحجاوى ثم أشرف عليها سليمان جميل ثم عبد الرحمن الشافعى منذ عام ١٩٧٩، والشافعى الذى قدم ما يقرب سبعين عرضًا مسرحيًا لعدد كبير من الكتاب، منهم يسرى الجندى ونجيب سرور وشوقى عبد الحكيم، وضع كل هذه النصوص فى قالب المسرح الشعبى وقدَّم عناصر الفرجة المسرحية، ووضع أمامه هدفين طيلة حياته المسرحية؛ الأول أن يصل مسرحه إلى الجمهور فى كل مكان، والثانى هو إرساء والمحافظة على تقاليد المسرح الشعبى، فكانت كل النصوص تخضع لهذين الهدفين.

لم أكن من الجيل الذى شهد مولد هذا المخرج الكبير فى سبعينيات القرن الماضى حين



قدم رائعته «على الزيبق» ثم توالت أعماله المتميزة، وأذكر أول عرض شاهدته للشافعى كان «السيرة الهلالية» حين أعاد تقديمه فى الملتقى العلمى الأول للمسرح العربى عام ١٩٩٤، ثم بعد ذلك «عزيزة ويونس» وأعمال أخرى كان أخرها مشاركة الشافعى فى الحراك الثورى الذى شهدته مصر بعد ثورة يناير ٢٠١١ بعرضين «حكايات جحا، ومفيش حاجة تضحك» والأخير من أجمل العروض التى عبّرت عن أسئلة الواقع المصرى عام ٢٠١٢ حين كان يمر بمرحلة ضبابية، وفى هذا العرض أكد الشافعى للجميع أنه سليل ليس فقط رواد المسرح الأوائل فى العصر الحديث، بل سليل الجماعات التى كانت تحيى الأفراح والأعياد وتُدعى إلى مجالس اللهوفى العصر الأموى، ثم تطورت فى العصر العباسى، وأطلق عليهم السمّاجة أو المضحك أو المحاكى، واعتبر الدارسون أن هذه الفرق تمثل أحد أهم الظواهر المسرحية فى التراث العربى، حيث كانوا يقدمون حكاياتهم وألعابهم فى مجالس الخلفاء، وتطورت من الرقص واللعب إلى الحكى ومحاكاة الواقع وإعادة تمثيله، وكانت هذه الأفعال تتم بأسلوب ارتجالى بحت، يعتمد على مهارة الممثل.

قدم الشافعى فى هذا العرض نموذجًا مُدهشًا للمسرح الشعبى مستفيدًا من كل أساليب فنون الفرجة والظواهر المسرحية الشعبية، وهذا ليس غريبًا على واحد من أهم رموز المسرح الشعبى ليس فقط فى مصر بل فى العالم العربى، حيث قدم حكاية فرقة مسرحية شعبية من المحبظين، يصفها بطلها الفنان «جمال إسماعيل» الذى أدى دور المعلم مسعود رئيس وصاحب هذه الفرقة، يقول للجمهور (احنا مسرح ارتجالى، لا نعرف حفظ الكلام من المكتوب) فهى فرقة ترتجل من الشارع وللشارع، تحاكى الواقع وتخرجه فى مشاهد تمثيلية للمارة وأهالى الحارات والأزقة، وكما هدد الرجل الذى ينتمى إلى فرق السماجة أن يخرج أم الشاعر جرير فى الحكاية إذا هجاه، وإخراجها هنا يعنى أن يدّل عليها فى الحكاية ويسخر منها، وهذا ما فعله عبد الرحمن الشافعى الذى أعاد صياغة نصوص حديثة فى رؤية شعبية معاصرة استطاع من خلالها السخرية من رموز النظام السابق بأسلوب فنى ممتع ولاذع فى نفس الوقت، وابتعد عن المباشرة التى حظيت بها كل العروض التى تناولت هذه الفكرة فى ذلك الوقت، لقد سخر منهم على الطريقة المصرية مستعينًا بأدوات المسرح الشعبى الذى هو جزء من تراث المصريين ووجدانهم أيضًا، فهذه الفرقة المسرحية قامت بتشخيص أو قل تحبيظ، ما أطلقوا عليه كوميديا سوداء عن السلاطين والملوك فى كل عصر وأوان، مزج فيها المخرج بين لغة عصور السلاطين وعصرنا الحالى ببراعة شديدة، واختلطت الأزمنة فى العرض، فليس فقط اللغة، وهذا التداخل الزمنى جزء من البنية العميقة للعرض، والمخرج يعى هذا جيدًا، إذ يدخل أعضاء الفرقة إلى حيز الزمن الماضى دون إذن المخرج، يدخلون بلغتهم وملابسهم العصرية، وقد قسم الشافعى الفضاء المسرحى إلى عدة مستويات، فى المقدمة تجلس الفرقة فى زمننا الحالى على اليمين واليسار، وفى عمق المسرح فضاء الزمن الماضى ونماذج السلاطين المختلفة التى تجسد حكام هذا الزمان وتناقضاتهم، وحرص المخرج أن يؤدى السلاطين الثلاثة ممثل واحد هو «عهدى صادق» وثمة دلالة قوية فى اختيار فنان واحد يجسد كل السلاطين؛ فهم نسخة واحدة فى جوهرها والاختلاف فى تفاصيل سطحية بسيطة فى الشكل لا أكثر وهذا يتفق أيضًا والخلط بين الأزمنة وكأنه يقصد أن يقول إنه لا شىء تغير، فبعد أن نتعرف على أحوال الفرقة العاطلة عن العمل والتى تعانى من الفقر والجوع وسوء حال الفن، وكأن المخرج يقدم لنا رؤية للخلفية الاجتماعية لعصرنا الحالى وهو زمن الفرقة، وفى هذا العرض قدم عبد الرحمن الشافعى درسًا فى المسرح الشعبى ودوره فى طرح أسئلة الواقع، وهذا ما تناوله هذا الفنان خلال نصف قرن؛ حيث لم يتوقف عن التأكيد على أن المسرح نشأ شعبيًا من خلال الطابع الاحتفالى الذى كان عليه فى الماضى، وأنه لا يجب أن نتخلى عن هذه الفكرة.

حمل على عاتقه أن يحقق أحلام الرواد الأوائل فى تقديم المسرح الشعبى الذى يرتبط بالجمهور وقضاياه

محمد خلف

المرأة في القضاء
ما لها وما عليها

لقد فرغنا من حق المرأة فى القضاء، بعد أن صار واقعًا ملموسًا وحقيقة مؤكدة، ليس فقط حين عُينت فى مجلس الدولة فى شهر أكتوبر الماضى، ولكن قبل ذلك بكثير حين عُينت فى هيئتى قضايا الدولة والنيابة الإدارية ثم القضاء العادى والمحكمة الدستورية العليا، وهو حق كفله الشرع الحنيف قبل القانون الوضعى، ولئن كانت الدولة الإسلامية لم تشهد إلا حالة فردية لتولى المرأة القضاء إبان عصر الخليفة العادل عمر بن الخطاب، (حالة تولية «الشفاء» - وهى سيدة - حسبة السوق)، ولم يجز قضاءها إلا «أبو حنيفة»، بشرط أن يكون فى غير الحدود والقصاص، وابن جرير الطبرى فى كل القضايا، وذلك خلافًا لرأى جمهور الفقهاء؛ فإن الشريعة الغراء قد كرست هذا الحق منذ مئات السنين، حين ساوت بين الرجل والمرأة فى الحقوق والواجبات كافة، ولم يرد فى كتاب الله العزيز ولا فى سنة نبيه الكريم ما يحرم المرأة من هذا الحق، وقرر الفقهاء أن الأصل فى الأشياء الإباحة، واعتقد أن قوله - عز وجل - (والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ويقيمون الصلاة ويؤتون الزكاة ويطيعون الله ورسوله أولئك سيرحمهم الله إن الله عزيز حكيم) [التوبة ٧١] يوهن حجة من يقول بعدم تولى المرأة القضاء، ويضعف موقفه، وربما يعد سندًا لتوليها القضاء، صحيح أن المفسرين فسروا الآية الكريمة بأن الولاية فيها تعنى المحبة والنصرة بين المؤمنين والمؤمنات، حيث قالوا: «والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أحباء ونصراء بعض بمقتضى الإيمان يأمرون بما يأمر به دينهم الحق وينهون عما ينكره الدين» [تفسير المنتخب ص ٢٧٢]. ورغم ذلك نلاحظ عدة أمور؛ الأول: أن كلمة «ولى» وردت فى القرآن الكريم بالمعنيين: معنى النصير ومعنى القائم على شئون أمر، وقد عطف عليها عز وجل فى الآية الكريمة (يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر)، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر هو من عمل القضاة وأصحاب المناصب العامة، وهو ما قد يوحى بأن الولاية المقصودة ولاية الحكم والقضاء لا ولاية المودة والنصرة والصداقة. الثاني: تحمل كلمة «ولى» فى اللغة معان كثيرة كالنصير والمحب والصديق والحليف والمطيع..الخ ولكن أول معنى تحتمله الكلمة ذكره المعجم الوسيط الصادر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة هو: «كل من ولى أمرًا أو قام به». [المعجم الوسيط ص١٦٤٧] الثالث: أن كتاب الله العزيز لا تنفد حكمه وعبره وستظل آياته بكرًا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، فهل ثمة ما يمنع من تفسير الآية الكريمة تفسيرًا آخر جديدًا تحتمله ألفاظ اللغة العربية التى نزل بها القرآن الكريم، وتحتمله نصوص كتاب الله التى تعلى شأن المرأة وترفع قدرها؟ إننى لا أدعى تفسير القرآن الكريم؛ فلست حاملًا لهذا الشرف العظيم، ولكننى فقط أطرح هذه الاعتبارات أمام المفسرين ليروا فيها رأيهم.

وأود أن أضيف أنه ليس معنى أن أغلب من سبقنا لم يفطنوا إلى حق المرأة فى تولى القضاء أو لم يفسحوا للمرأة المجال المناسب للتمتع به، أن نحذو حذوهم، ونلتزم نهجهم، ذلك أنه مع تقديرنا للثروة الفقهية العظيمة التى تركوها لنا، والتى نفاخر بها الدنيا كلها ونعتبرها تاجًا يزين رؤوسنا، والتى أفادت العالم كله وبصفة خاصة فى النواحى القانونية؛ فإن الحياة لا تقف عندهم ولا الفقه والاجتهاد، فلكل عصر حظه من التجديد والتطوير على أيدى رجال ينير الله بصيرتهم .. باختصار؛ فقد أدوا أمانتهم على أكمل وجه، وأتى دورنا لنكمل المسيرة، ولقد قرر فضيلة الإمام شيخ الأزهر أن الوظائف العليا كلها حق للمرأة بما فيها القضاء والرئاسة، وقد سبقه إلى هذا الحكم الكثير من العلماء فى العصر الحديث.

> حق كفله الشرع الحنيف قبل القانون الوضعى

نقول: لقد فرغنا من كل ذلك؛ فرغنا من حق المرأة فى القضاء، وبقى لنا أن نتساءل عن حق القضاء على المرأة، وما الذى يجب أن تفعله المرأة بعد أن ارتدت ثوب الوظيفة القضائية بكل ما يحمله من قيود والتزامات؟ إن الأعين جميعها الآن مصوبة ناحيتها، متفحصة، متلصصة؛ لتعرف كيف ستؤدى وظيفة ظلت لقرون حكرًا على الرجال، وكيف سترتدى رداء الهيبة والوقار، وتتحصن بالحكمة والعدل، وهى المتهمة بأنها تغلب العاطفة على العقل، وأن عقلها أضعف من عقل الرجل، صحيح أن هذه التهم باطلة؛ باطلة بكتاب الله وصحيح السنة، إلا أن بعض الناس ما زالوا يعتقدون صحتها.

إن القضاء له حق على المرأة، فعليها أن تقتطع له من وقتها وجهدها ما يكفيه، ولا يجور فى الوقت نفسه على حق بيتها، وعليها أن توازن بين بيتها ووظيفتها، بين قضائها فى بيتها وقضائها بين الناس، نعم إن المرأة تكون



أحيانًا قاضية فى بيتها، تقضى المرأة فى بيتها حين يغيب عن البيت عماده فعلًا أو حكمًا، سواء لظروف عمله فى الخارج أو مرضه أو ضعف رأيه وشخصيته، أو انشغاله عن بيته لأى سبب آخر، أو حين طلاقها أو وفاة زوجها؛ ففى جميع هذه الأحوال تكون المرأة هى قاضية البيت بلا منازع.

سيقيد القضاء المرأة فى سلوكها الشخصى، تمامًا كما يفعل مع الرجل، ولكن بما يتناسب مع طبيعة المرأة، فمن ناحية الشكل والمظهر؛ فإن بعض الألوان والأزياء سيتعين عليها أن تبتعد عنها سواء فى مكان عملها فى الجهة أو الهيئة القضائية أو حتى فى الأماكن العامة، حفاظًا على هيبة الوظيفة القضائية ومقتضياتها، التى تلازم القاضى حتى فى حياته الخاصة، وبعض الصور و«البوستات» التى دأبت على نشرها على صفحات التواصل الاجتماعى ستجد نفسها مضطرة لأن تتوقف عن نشرها، وستجد أن مكانتها تتطلب منها أن تتنازل عن بعض الحقوق التى كانت من قبل لا يمكن أن تتنازل عنها، وستقيد نفسها بواجبات ما كانت تتصور أن تلزم نفسها بها يومًا ما؛ فكل تشريف له تكليف، وكلما علا المنصب زادت القيود والالتزامات التى يفرضها على شاغله.

لقد أبلت المرأة بلاء حسنًا فيما عهد إليها به من المهام والمسئوليات الكبيرة، وما شغلته من المناصب العليا فى شتى المجالات حتى الآن، وأثق أنها ستتقدم إلى الأمام وستنجح فى أن تزيل من العقول أى شك أو وهم حول ضعف قدراتها وملكاتها مقارنة بالرجل، فقد خلق الله عز وجل الرجل والمرأة متساويان، وفيما عدا الاختلافات الفسيولوجية الطبيعية بين الرجل والمرأة؛ فإنهما متكافئان، وبصفة خاصة فى تقدير الأمور ووزنها والحكم عليها، والقول بغير ذلك يهدر النصوص القرآنية الصريحة، وما دلت عليه تجارب الحياة.



سمير الفيل

روائى

يوسف القط.. المتمرد الأبدى

لا نكاد نعرف الكثير عن يوسف القط، من حيث مولده، ونشأته، وظهوره الأول، غير أننى أتذكر حين زرت عبد الرحمن الأبنودى فى شقته القديمة بباب اللوق سألنى عنه وعن أحواله، وهو ما يشير إلى أنه كان اسمًا معروفًا فى الأوساط الأدبية.

بدأ كتاباته الطليعية فى الستينات، ونشر قصصه فى عدد من الجرائد والمجلات، منها: «المساء»، «العمال»، «سنابل»، «جاليرى ٦٨» وغيرها. لفت الأنظار للمنطقة التى شغلها بنصوص مدهشة، تكشف محنته؛ حيث تعكس كتاباته تلك الروح القلقة التى سيطرت عليه خاصة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، وقتها كانت قصصه مشحونة بالرموز والعلامات التى تعمق أزمة المثقف المصرى الذى يجد نفسه فى خصومة مع السُلطة.

جاء يوسف القط -حسب أقوال زملائه القدامى- من بورسعيد، وإن كنت أعتقد أنه أصلًا من بنى سويف، واستقر فى مدينة دمياط؛ حيث عمل بقسم الأرشيف بوزارة الصحة. ارتبط بجماعة «الرواد» الأدبية، ونشر معهم نصوصه الملغزة، وفى نفس الوقت كان مستقلًا، غاضبًا، أقرب إلى الصمت فى جلسات الأصدقاء. بعد أن نشر نصوصًا مختلفة هنا وهناك راح ينزوى ويغلق بابه على نفسه، كنت تراه يسير فى شوارع المدينة متأبطًا حقيبة جلدية سوداء، متمردًا وغضوبًا.

كان يعيش فى فندق وعلى الرغم من أنه موظف؛ فقد تأخر عن سداد الإيجار، فاضطر أصحاب الفندق لطرده، واستأجر غرفة فى بيت آيل للسقوط فى الدور العلوى، بلا أثاث تقريبًا عدا سرير صغير.

كان يزور مكانين فقط؛ محل النبوى سلامة للحلاقة، أو معرض الأسمر للموبليات، يجلس فى صمت ساعات طويلة، ثم ينتفض مغادرًا، وهو يلوح بيده للهواء دون أن يتكلم. ظل يبتعد رويدًا رويدًا عن رفاقه من الكتاب وانقطعت أخباره، وفى ليلة شتوية باردة جدًا وُجد ميتًا فى حديقة عامة قرب بيت المحافظ. جاءت شقيقته من بورسعيد، دفنته وغادرت.

مساء يوم الخميس ٢٣ يناير ١٩٨٦ أقيم حفل لتأبينه، شارك فيه عدد كبير من الأدباء ومن خارج المحافظة، شارك: إسماعيل بكر (بنى سويف)، أحمد حميدة (الإسكندرية)، فردوس ندا (الإسماعيلية). فى عام ٢٠٠١ أصدر عنه محمد علوش كتابه «تحت السقف.. عالم يوسف القط القصصى»، تضمن النصوص القصصية التى تم تجميعها بصعوبة، وتبلغ ١٨ قصة.

فى الكتاب نفسه نَشرَ خمس شهادات لعدد من مجايلى القط. اسمه الحقيقى يوسف على حسن، ولُقِّب بالقط لنظراته المدققة المصوبة بعداء نحو كل من يقابله، والمشاركون حسب ترتيب شهاداتهم، هم: أنيس البياع، سمير الفيل، محسن يونس، محمد النبوى سلامة، مصطفى الأسمر.

يقول البياع عنه: «رؤيته الفنية تتشكل عبر عملية تشكل وعيه الاجتماعى والثقافى بحركة الواقع وجدليته، إنه يفضح ويدين المجتمع الذى لم يقدر على التواصل معه، والذى لم يمنحه الأمان؛ فهو فوقه كقدر مرعب فظ، ككابوس يواجهه وحيدًا إلا من طفولته التى تقاوم مقاومة هشة، واهية».

كتب محسن يونس: «كنت أراه فى الشوارع. وأنا المتسكع. يلفت نظرى أن أجد واحدًا من الأوادم يشاركنى تلك المتعة، التى لا يعرفها إلا أمثالنا نحن المتسكعين».

ويضيف فى منطقة أخرى: «هل ما كتبه القط يمثل حياته؟ على الأقل فى الفترة الأولى.. قبل أن يستسلم ذلك الاستسلام الفاجع للطائر الذى حوم، وحوم، ونجح فى أن يرفعه بمخالبه التى لا ترحم من أرض الواقع إلى جحيم أكثر حممًا واشتعالًا».

يكتب محمد النبوى سلامة: «استمعنا إلى قصة يوسف، كانت سهلة وممتعة، كان يستعمل فى إبداعه الرمز، ورمزه كان مغرقًا فى التعتيم. وأذكر له قصة القميص، الذى حكى فيها عن رجل بدون قميص أعطاه أخر قميص من عنده فلما لبسه لم يجد له أزرار».

أما مصطفى الأسمر؛ فيقول: «كان أول لقاء لنا، ندوة الاثنين الأدبية الروادية؛ حيث استرعى انتباهى بشاربه الضخم، ووجهه جامد التقاطيع، وبشرته، مضافًا إلى هذا عينان صارمتان، وملبس غير معتن به.. ليلتها تكلم كلامًا غير مسموع، لكن صوته كان أجشًا غير مهادن».

رحم الله القاص الطليعى يوسف القط.

القاهرة

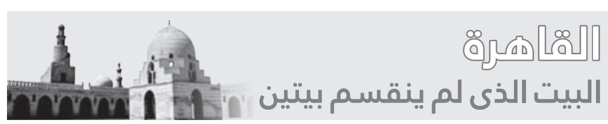
البيت الذى لم ينقسم بيتين

فوتوغرافيا الملف: محمد الكاشف

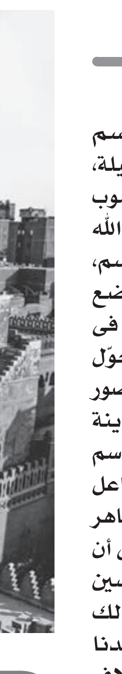
لا تحتاج المدن الكُبرى لأساطير تمنح نشأتها مُبرّرا غرائبيا، لكن الخيال الشعبى أدمن اللجوء للحكايات؛ لهذا ظهرت قصة غُراب قادته الصُدفة لإطلاق شارة بدء التأسيس. تقول الحكاية إن جوهر الصقلى لجأ إلى العرّافين، ليُحدّدوا له طالعا حسنا يُلهمه بالوقت الأكثر ملاءمة لتشييد المدينة، نصحوه بتثبيت قوائم خشبية، بين كل اثنين سلك ممتد عليه أجراس، وأمروا العُمال أن يبدأوا العمل حينما تقرع. ربما كانوا ينتظرون إشارة عُلوية أشبه بالمعجزة؛ لكن الواقع كان أبسط من ذلك بكثير، أراد الغُراب أن يرتاح من الطيران. حط على أحد الأسلاك فتحركت تباعا، ودقت الأجراس ليبدأ العمال رمْى الأساسات! قصة لم تكن الأولى من نوعها فى كُتب التاريخ؛ فقد أوردها المسعودى فى سياق آخر عند حديثه عن تأسيس الإسكندر للإسكندرية!.

قاهرة العواصم!

مدينة القلوب الثلاثة

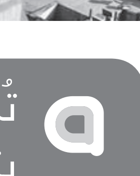


إيهاب الحضرى



قرر جوهر أن يُطلق على المدينة اسم المنصورية. اسم تولّد من نزعة بشرية أصيلة، تنبع من تملّق بنى آدم للسُلطة؛ فهو منسوب إلى الخليفة المنصور، والد المعز لدين الله الفاطمى، لكن الأخير أمر بتغيير الاسم، لأن كوكب المريخ ظهر فى الأفق عند وضع الأساسات، وكان الكوكب الأحمر معروفا فى تلك الفترة باسم «قاهر الفلك»، هنا تحوّل الاسم من المنصورية إلى القاهرة. من المنصور والقاهر –إذن– تم اشتقاق اسمين للمدينة الوليدة، وفى علم النحو يُعرف الأول باسم المفعول والثانى باسم الفاعل، ولأن الفاعل هو الطرف الأقوى دائما؛ فقد انتصر القاهر ونشأت القاهرة. تُشير شهادة ميلادها إلى أن عمرها يتجاوز الألف سنة بثلاثة وخمسين عاما، لكن الحقيقة أن عمرها يتجاوز ذلك بكثير؛ فقد اتسعت حدودها لتلتهم مدنا أقدم منها بفترات تتراوح بين قرون وآلاف السنين، منها ثلاث عواصم إسلامية هى الفسطاط والعسكر والقطائع، فضلا عن مدائن أكبر عُمرا بكثير، أهمها مدينة أون عاصمة المعرفة فى مصر القديمة لعشرات القرون.

المُحصلة أنها ليستْ قاهرة واحدة؛ بل هى عدة كيانات مُتداخلة، تتجاوز فكرة الأحياء التقليدية الحاضرة فى مناطق أخرى من جغرافيا العالم، حتى لو جرى تصنيفها الإدارى وفق هذا التقسيم. البذرة نفسها تطورت سريعا، بعد سنوات من حدود جوهر الصقلى، جاء الوزير القوى بدر الجمالى ليعيد تشكيلها، كان يريدها أكثر اتساعا، ربما؛ لأنها سرعان ما ضاقت بساكنيها من النُخبة. بنى أسوارا جديدة ضمت بعض ما كان خارج سابقتها، ومن بين ما انتقل إلى الداخل كان جامع الحاكم بأمر الله، الذى أصبح ملاصقا لسور القاهرة الشمالى، ورغم الاتساع ظل سكنها قاصرا على الملوك والوزراء والأمراء. ليست عاصمة لعامة الشعب؛ لهذا احتفظت العاصمة الأولى الفسطاط بشعبيتها وبقيت عاصمة تجارية؛ لكنها ابتعدت عن كُتب التاريخ فى عصور تالية لأنها لم تعُد مرتبطة بالسُلطة.



> تُشير شهادة ميلادها إلى أن عمرها يتجاوز الألف سنة بثلاثة وخمسين عامًا

القاهرة عند ميلادها –إذن– سبقت فكرة «الكومباوند» بمئات السنين. مُجتمع للصفوة فقط، أقيم على مساحة ٣٤٠ فدانا، بشكل مُربع طول ضلعه ١٢٠٠ متر، وأحاط بها سور من الطوب اللبن به ثمانية أبواب، لكن القصص المروية فى كُتب المؤرخين، تشير إلى أن التواصل المباشر لم ينقطع بين الحاكم ورعيته. جولات الحاكم بأمر الله لتفقد المحال مثال يُرجح ذلك؛ فقد كان الخليفة المُثير للجدل يركب حماره ليواجه جشع التجار. طبّق الرجل العدل بطريقته الخاصة، يمضى فى الشوارع وبصحبته دائما عبد أسود قوى البنية، فإذا ضبط تاجرا يغش البضاعة أو يغالى فى الأسعار، أمر العبد أن يفعل به الفاحشة الكبرى «أى يغتصبه» أمام المارة!! النماذج كثيرة تشير إلى أن الخليفة أصرّ على متابعة قراراته العجيبة بنفسه، والأمر يحتمل افتراضين، إما أن المدينة ضمت طبقات أخرى لخدمة الصفوة، أو أن الرجل كان يتخطى حدود «الكومباوند» الفخم ليختلط بالمواطنين الذين ضاقوا بفرماناته، فتركوا له رسالة مليئة بالشتائم، ثبّتوها بدمية على شكل امرأة، وجاء الرد سريعا عبر حملات تنكيل وحرق استمرت أياما.

القلب الأول فى المعز.. البقاء للصفوة

لكل مدينة قلب يجتذب عُشاقها ويبادلهم حبا بحُب. قد يكتسب القلب مكانته من سلطة سياسية أو إرادة شعبية، وفى أحيان أخرى يُمكن أن يجمع الاثنين معا، بعد استفتاء غير مُعلن تكون نتيجته فوزا ساحقا للمشاعر. بالتأكيد هناك أماكن أخرى تملك مُقوّمات الجذب؛ لكن القلب وحده يبقى صاحب النصيب الأكبر من المُعجبين. عند نشأتها كان شارع المُعز هو القلب الأول. إنه قصبة المدينة الذى يشهد الأحداث الكبرى،

> تخطيط المدينة اعتمد على منشأتين أساسيتين، القصر الفاطمى الكبير والقصر الصغير، وبينهما ساحة شاسعة تستوعب آلاف الجنود؛ إنها ساحة بين القصرين التى تحوّلت فى عصرنا إلى شارع ضيق



وربما تتسرّب إليه خفايا القصرين الكبيرين؛ فالقصور حافلة بالمؤامرات مثلما هى عامرة بالثروات، والثروة ربما تكون مُحركا أحيانا لثورة الخليفة على وزير، أو انقلاب مضاد من وزراء أصبحوا يملكون قوة يفتقدها الخلفاء! الدم غالبا يحسم الأمر، واستعراض الصفحات المنسية من كُتب التاريخ يكشف عشرات الاغتيالات والدسائس، التى تنتهى باستعراض للمنتصر فى شارع المعز، يُعلن للعامة انطلاق عهد جديد.

تخطيط المدينة اعتمد على منشأتين أساسيتين، القصر الفاطمى الكبير والقصر الصغير، وبينهما ساحة شاسعة تستوعب آلاف الجنود؛ إنها ساحة بين القصرين التى تحوّلت فى عصرنا إلى شارع ضيق، بعد أن تم التهامها فى عصور تالية بمنشآت ضخمة، رحل بعضها وحلّت مكانها مبان أخرى تمنح المكان فى عصرنا الحالى نكهة تاريخية. من يزورها الآن يُمكن أن يتعرف إلى مكان الساحة من مبان أثرية شامخة، أشهرها مجموعة المنصور قلاوون ومدرسة ابنه الناصر محمد، وبجوارهما مدرسة السلطان برقوق، وفى المقابل سبيل محمد على بالنحاسين. مجرد نماذج تمنح دليلا إرشاديا لمن يرغب فى التعرف على «بين القصرين»؛ فالمكان غير مُحدد المعالم، وأعتقد أن اسمه كان مُرشّحا للاختفاء لو لم يكتب عنه أديبنا الكبير نجيب محفوظ. الأدب منحه شهرة استثنائية، وأنقذه من مصير أماكن عديدة ظلت حاضرة فى أذهان المُتخصصين فقط. إنه الزمن الذى يهدّد كل المفردات بالتآكل، ولا ينجو إلا ما تحفظه الذاكرة أو يحالفه القدر. العودة إلى خطط المقريزى تُؤكد ذلك، عشرات الأماكن اختفت وأصبح تحديد مواقعها قائما أحيانا على الاحتمالات، لكن شارع المعز بقى وإن تبدّلت معالمه، وبعد أن كان فاطميا ثم أيوبيا أصبحت الصبغة المملوكية عنوانه، مع بضع منشآت عثمانية وأخرى تنتمى للأسرة العلوية. وفى الشوارع الخلفية ترسم العشوائية مفارقة مؤلمة، يُدركها فقط من يتذكّرون أن المكان فى يوم ما استضاف الخلفاء والملوك والأمراء فقط. حتى شارع «قصر الشوق» تخلّص من جمالياته التى رسّختْها فى أذهاننا ثلاثية أديب نوبل، وتحوّل إلى كتل خرسانية خالية من الروح. فى الماضى القريب كانت نغمات الموسيقى تُغطى سوءاته، يُمكن للعابر أن ينتشى بترنيمات أم كلثوم المُنبعثة من مذياع قريب، غير أن الأمور اختلفت، لدرجة أن صديقتين تونسيتين أعربا عن دهشتهما قبل سنوات، فالمقاهى تذيع أغنيات شعبية سبقت موسيقى المهرجانات الأكثر حداثة. أكدتْ إحداهما أن صوت أم كلثوم لا ينقطع فى شوارع بلدها، وأنها كانت تعتقد أن وجود الطرب الأصيل فى مصر سيكون أكثر كثافة، كعادتى فى مثل هذه الأوقات أعلّق بهمهمات غير مفهومة، وكعادة الضيوف من أصحاب الذوق الرفيع لا يتمادون فى طلب توضيح، لأن الرسالة وصلتْ بالفعل!.

المكان خير دليل على تأثيرات الزمن، ليس على البشر والحجر فقط، بل أيضا على الأسماء. ينتسب شارع قصر الشوق بالأساس لمَعْلم قديم سبق تأسيس القاهرة، ذكر المقريزى فى خططه أن اسمه» قصر الشوك»، وقال: «كان منزلا لبنى عذرة قبل القاهرة يُعرف بقصر الشوك»، ثم أصبح أحد أبواب القصر الفاطمى الكبير عند إنشاء المدينة الجديدة، ويواصل: «العامة تقول: قصر الشوق، وأدركتُ مكانه دارا استجدتْ بعد الدولة الفاطمية، هدمها الأمير جمال الدين يوسف الأستدار فى سنة إحدى عشرة وثمانمائة، ليُنشئها دارا، فمات قبل ذلك، وموضعه اليوم بالقرب من دار الضرب، فيما بينه وبين المارستان العتيق». ضاع مُعظم ما رآه المقريزي، وحافظ الاسم المُحرّف على امتداده عبر العصور، تؤكّده لافتة تقاوم السقوط من على جدار مُثبّتة عليه، وربما لا تلاحظها عيون المارة بسبب الاعتياد.

حافظ القلب الأول على نبضاته، وعبر عشرات السنين بعد الإنشاء، ظل يمنح وُدّه فقط للصفوة، حتى انتهت الحقبة الفاطمية، وفتح صلاح الأيوبى القاهرة للعامة حسبما يؤكد المؤرخون. هنا بدأت عملية تغيير معالمها الأولى، غالبا فى إطار

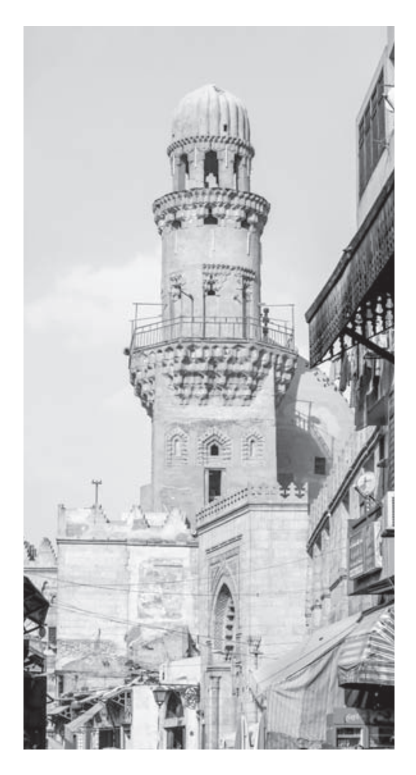
شارع المعز بقى وإن تبدّلت معالمه، وبعد أن كان فاطميًا ثم أيوبيًا أصبحت الصبغة المملوكية عنوانه، مع بضع منشآت عثمانية وأخرى تنتمى للأسرة العلوية

رد فعل انتقامى ضد الفكر الشيعى، اختفى القصران الفاطميان، وحلّتْ محلهما منشآت أيوبية اندثرت، لتُسيطر المبانى المملوكية الصامدة حتى الآن. فى فترة التحول بين الدولتين الفاطمية والأيوبية كانت العاصمة الإسلامية الأولى تحترق، فقد أمر الوزير الفاطمى شاور بإضرام النيران فى الفسطاط كى لا تسقط فى أيدى الصليبيين، ولهذا الأمر مُقدمات توضح أسباب سقوط الدُول.

كان شاور- وزير الخليفة الفاطمى العاضد- قد استعان بالصليبيين ضد أسد الدين شيركوه «عم صلاح الدين الأيوبى»، فجاءوا إلى القاهرة وسيطروا على أسوارها، وتحكّموا فى العاصمة وظلموا أهلها، وبطبيعة الحال تدهورت الأمور إلى الأسوأ؛ حيث استدعى ملك الفرنج عددا كبيرا من أتباعه ووزع عليهم بلاد مصر!. لم يجد الخليفة الفاطمى أمامه سوى الاستنجاد



فى شارع المعز يبدو المعمار شامخًا، بدءًا من باب الفتوح؛ حيث يقف جامع الحاكم بأمر الله، فاطمى الاسم لكن الغالبية العظمى من تفاصيله أكثر حداثة



بالسلطان نور الدين محمود فى الشام، وبعث له شعور نسائه وبناته طالبا منه إنقاذ المسلمين، وفى تلك المرحلة الحاسمة ضاق الوزير شاور نفسه بالصليبيين، ودارت معارك خسر فيها، وقرر ألا تسقط الفسطاط فى أيدى أعدائه؛ فأمر الأهالى بمغادرتها. ترك الناس أموالهم وممتلكاتهم وتزاحموا هاربين منها، ويقول المقريزى: «وقد ماج الناس واضطربوا كأنما خرجوا من قبورهم إلى المحشر، لا يعبأ والد بولده، ولا يلتفت أخ إلى أخيه»، وتجاوزت أسعار تأجير الجمال والحمير حدودها، نتيجة الإقبال الشديد عليها من الراغبين فى الهروب من الفسطاط إلى القاهرة. لجأ النازحون إلى المساجد والحمامات، وأقاموا فى الشوارع ينتظرون هجوم العدو على القاهرة، وأرسل الوزير إلى الفسطاط عشرين ألف قارورة نفط وعشرة آلاف مشعل نار، وبدأت عملية حرق العاصمة الأولى التى ظلت النيران تلتهم تفاصيلها لمدة أربعة وخمسين يوما، وسط عمليات نهب غير مسبوقة لما تركه الأهالى فى البيوت.

بدأ الملك الصليبى هجمته بالفعل على القاهرة، وأوشك على هزيمة المصريين، ورجع الوزير شاور لعادته القديمة، وفاوض الصليبيين؛ لكن جيش الإنقاذ القادم من الشام اقترب، ورحل الصليبيون وقتل أسد الدين شيركوه الوزير الخائن شاور، وبدأ العد التنازلى للخلافة الفاطمية وظهور الأيوبيين. اختفت الفسطاط مؤقتا، ولم يذكر المقريزى مصير النازحين منها إلى القاهرة؛ لكن هناك غالبا من بقى فيها، بينما عاد آخرون إلى المدينة القديمة بعد إعادة إعمارها، وبهذا تكون القاهرة قد فتحت أبوابها للعامة تحت ضغط الحاجة، قبل أن يجعلها صلاح الدين الأيوبى متاحة للجميع.

الحكايات كثيرة، مُحصلتها أن شارع المعز ظل لقرون طويلة قلب القاهرة، التى امتد عُمرها رغم أن العرافين تنبأوا أنه لن يزيد على ثمانية قرون، تنتهى بعدها بسبب «قحط عظيم، وقلة خير، وكثرة شر حتى تتخرّب ويضعف أهلها»؛ لكن المُنجمون كذبوا، واستمرت المدينة تحتفظ بمكانتها على الرغم مما مر بها من محن. قاومت؛ فلم تلق مصير الفسطاط التى احترقت، ولا العسكر والقطائع اللتين قضت عليهما المجاعة المعروفة بالشدة المُستنصرية.

فى شارع المعز يبدو المعمار شامخا، بدءا من باب الفتوح؛ حيث يقف جامع الحاكم بأمر الله، فاطمى الاسم لكن الغالبية العظمى من تفاصيله أكثر حداثة. تم ترميمه قبل سنوات بأسلوب أقرب لإعادة البناء، غير أنه يظل قادرا على استحضار تفاصيل عن فترة غريبة فى تاريخ مصر، قد يرجع ذلك لارتباطه بحاكم نال من الهجوم ما لم يُصب غيره. حتى الجامع الأزهر الذى يفوقه فى العُمر لا يرتبط فى الأذهان بالحقبة الفاطمية، رغم أنه بُنى فى الأساس لينشر الفكر الشيعى؛ لكنه نجا بعد أن تحوّل على مدار القرون التالية إلى منارة للفكر السنىّ. عموما عوقب المسجدان فى العصر الأيوبى بمنع الصلاة فيهما، وعادت الصدارة لجامعى عمرو بن العاص وابن طولون، إلى أن تبدّلت الأحوال وحصل المسجدان المرفوعان من الخدمة على العفو، غير أن جامع الحاكم ظل يتدهور إلى أن فقد غالبية تفاصيله، وتحوّل فى إحدى المراحل إلى سوق للبصل والليمون، بينما حظى الأزهر باهتمام المماليك، الذين أضافوا له الكثير؛ ففقد بدوره تفاصيله الفاطمية، وفى الطريق إلى باب زويلة يقف جامع الفكهانى الفاطمى النشأة، لكنه فقد «فاطميته» بعد هدمه وإعادة بنائه فى عصور تالية!.

بين بابى الفتوح وزويلة مسافة طويلة تجعل السائر يشعر بالإجهاد إذا كان يمضى لهدف قضاء مصلحة؛ لكن الباحثين عن المُتعة البصرية لن يشعروا غالبا بالتعب، خاصة إذا كانوا مُلمين ببعض حكايات التاريخ، فكل أثر يمتلك قصصا ترتبط باسم مؤسسه وتاريخ إنشائه، خاصة فى الحقبة المملوكية، رغم أن قلب القاهرة كان قد انتقل قبل تلك الفترة إلى مكان آخر، هو القلعة ومحيطها.

القلب الثانى
اللجوء إلى القلعة

غالبا كان التاريخ صناعة الساكنين بالأعلى. بين جدران القلعة تمت إدارة الدولة متسعة الأطراف، وشهدتْ كواليسها تدبير عشرات المؤامرات. تقتصر معرفة غالبيتنا على مذبحة محمد على الشهيرة ضد المماليك، كرّستْها مناهج دراسية تجاهلت مذابح أخرى ذات ملامح أكثر دراماتيكية. الزائر حاليا يرى فى المكان جماليات مُبهرة، دون أن يدرك أن ما خفى هو بالتأكيد أعظم؛ فقد شهدت القلعة أحداثا سعيدة وأخرى دموية، ورصدتْ رحلات صعود أمراء ونهايات ملوك.

بناها صلاح الدين الأيوبى، وأصبحتْ مقرا للحكم فى عهد أحد خلفائه، غير أن تألّقها تزايد فى عصر المماليك، وامتد تأثيرها إلى المناطق المحيطة؛ فأصبح ميدانها الشهير هو قلب المدينة التى تمدّدت فى كل الاتجاهات. ضاقت أسوار القاهرة بالحياة التى تنتعش، فأنبتت الأرض خارجها منشآت جعلت أراضى كثيرة عامرة، بعد أن ظلت خاوية لقرون. العمران ينطلق من باب زويلة باتجاه القلعة، والقصور والمدارس الضخمة تنتشر فى شارع الصليبة وبقية الطُرق الأساسية والفرعية التى تصل إلى ميدان القلعة. حتى الفسطاط عادت لتصبح واحدة من أكثر الأحياء ازدحاما، بعد أن احترقت ذات مأساة. تحولت العاصمة الأولى إلى حى تابع للمدينة التى تتضخم.

حكايات القلعة ومحيطها تحتاج إلى مُجلّدات، وفى مثل هذه الأحوال تُعدّ الأمثلة حيلة جيدة للعاجزين عن الحصر. أنهك جُدرانها القصف من الخارج، الذى لم يتوقف منذ تشييد مسجد السلطان حسن، نال الأخير بدوره من الحب جانب، ليس فقط على مستوى التدمير الجزئى الناتج عن المعارك؛ فالأمر امتد إلى إغلاق بابه الرئيسى

وإزالة سلالم مئذنته، بعد فتوى دينية طلبها أحد السلاطين، كى يحمى القلعة من هجمات لا تمنعها المسافة الفاصلة بين فضاءين: أحدهما بالأعلى والثانى فى الأسفل. القصف بمثابة كشف للمستور، يفضح ما سبقه من مؤمرات أدت إلى تصعيد الأزمة بين اتجاهات متصارعة فى السُلطة، الشعب لا يعلم بها غالبا إلا فى مرحلة مُتقدّمة، ووقتها يبدأ رد فعل المواطنين، بعضهم يُغلق محاله ويخزّن طعامه لاتقاء الخطر القادم، وآخرون يستعدون لنهب ممتلكات المهزومين بمباركة من ينتصر. تكرّر الأمر فى أزمنة عديدة، وفى مثل هذه الأحوال فقط يظهر العامة فى كُتب المؤرخين التى تحتفى عادة بالحُكّام فقط. فى زمن المماليك لم تتوقف المكائد، نموذج السلطان الناصر محمد بن قلاوون يطرح نفسه بقوة رغم أنه ليس الوحيد، لكن ملابسات فترة حُكمه وما تلاها تجعله المرشح الأول كنموذج ذى دلالة. فقد تولى الحُكم طفلا وتم عزله، وأعيد ثم تنحّى بكامل إرادته بعد أن أدرك أنه مجرد واجهة لأمراء أكثر قوة منه شخصيا، وبعد عام عاد وفر السلطان السابق بيبرس الجاشنكير من القلعة، وحاول إلهاء العامة المحيطين به عبر إلقاء الأموال عليهم، ليضمن لنفسه خروجا آمنا، وعقب عودة الناصر قلاوون للحُكم كان قد تعلّم قواعد اللُعبة، استمر أكثر من ثلاثين عاما يتلاعب بالأمراء، ويعرف كيف يوقع بينهم وبهم. بعضهم يدخل القلعة ولا يخرج منها.. أو يُغادرها إلى سجن الإسكندرية، وهو سجن يشبه غُرف تنفيذ أحكام الإعدام. كثيرون ممن اقتيدوا إليه ماتوا خنقا بعدها بفترة قصيرة. غير أن الناصر المولع بالبناء نقل العدوى المفيدة إلى أمرائه. كثيرون منهم شيّدوا منشآت ضخمة تُعتبر هى الأولى على قائمة المبانى القائمة حتى الآن. طول فترة حُكمه جعلت الاستقرار يسود وتزايدت أعمال البناء، مدرسة صرغتمش ومساجد المردانى وقوصون مجرد أمثلة قليلة جدا.

بعد موت الناصر شهدت القلعة ذروة المؤامرات، وتولى ثمانية أبناء للملك الحُكم تباعا؛ معظمهم كانوا مجرد واجهات لأمراء يتآمرون على بعضهم، حتى تُصبح الفرصة متاحة لأحدهم كى يتولى السُلطة، تراوحت فترة حُكم كل منهم بين شهور وسنوات قليلة، وتبارى الأخوة الأعداء فى الكيد لبعضهم، وكأن مؤامرات الأمراء عليهم لا تكفي. من بين ورثة الناصر كان ابنه السلطان حسن؛ صاحب المسجد الشهير الذى أشرنا إليه قبل قليل، شهرة الجامع هى من أبقت اسمه على ألسنة العامة حتى الآن، فلم يكُن سلطانا ذا إنجاز مُهم، تولّى المنصب ثم أطيح به، وعاد بعدها بفترة ليُشيّد المسجد ويخصص لنفسه ضريحا به، لكن حتى نعمة الدفن به لم تتحقّق، فقد قُتل فى معركة ضد أحد أمرائه الكبار ولم يُعثر على جثته، ثم تزوج الأمير المنتصر أرملته!.



كل منشأة فى شارع الصليبة المواجه للقلعة أو سوق السلاح المجاور لها تروى قصصا تكتسى بطابع الإثارة

كل منشأة فى شارع الصليبة المواجه للقلعة أو سوق السلاح المجاور لها تروى قصصا تكتسى بطابع الإثارة. الطبقة الحاكمة دائما هى البطل، بينما يبدو الشعب فى الخلفية، ولا يظهر إلا فى سطور قليلة، عندما يتم استغلاله كوقود لمعركة تخليص الحسابات بين المُتنازعين، غير أن المواطنين يُعبّرون عن رأيهم عندما يفيض بهم الكيل، مثلما حدث مع السلطان المملوكى المؤيد شيخ، عندما هبط من القلعة ليشارك فى دفن ابنه بمسجده الشهير، الملاصق لباب زويلة. القصة تستدعى الغضب بالفعل؛ فقد ذاعت شُهرة الابن بعد انتصاراته الحربية العديدة، مما دعا أحد المُقربين من المؤيد إلى تحذيره من حماس الشعب لابنه. وافق السلطان على دس السم لخليفته، ثم استعاد مشاعر الأبوة بعد فوات الأوان، ولم تنجح محاولات علاجه، وعند دفن الفقيد هتف المواطنون فى وجه السلطان مستنكرين ما حدث، بعدها دس المؤيد شيخ السم لمن نصحه بالتخلص من ابنه، ومات السلطان نفسه بعد فترة قصيرة، ليتولى ابنه الرضيع الحُكم، ويؤدى له الأمراء يمين الولاء وهو فى حضن مُربيته!.

على الرغم من أن قلب المدينة ظل محصورا فى القلعة ومحيطها، لكن الأثرياء يبحثون عن الهدوء؛ لهذا تعاظم أمر مناطق أخرى، مثل بولاق وبركة الفيل ثم الأزبكية، ليزداد امتداد القاهرة فى كل الاتجاهات، ويستمر نفوذ القلعة إلى أن يُقرر الخديو إسماعيل نقل مقر الحُكم إلى قصر عابدين.

القلب الثالث
ربيع الذكريات فى القاهرة الخديوية

على مدى قرون شهدت القاهرة نشأة أحياء جديدة، وهو أمر طبيعى فى أى مكان ينبض بالحياة، شهد عصر عباس حلمى الأول ميلاد العباسية، كواحد من أوائل المناطق المرتبطة بحقبة عائلة محمد علي. عقب عودته من زيارة للأستانة فى يناير ١٨٤٩، أمر عباس بتخطيط صحراء منطقة اسمها الحصوة، وتقسيمها على الأمراء والأعيان كى يبنى كل منهم قصرا، وبعد خمس شهور اكتشف أن عدد من بدأوا البناء لا يتجاوز ثلاثة أفراد؛ فأصدر أمرا بالإسراع فى التشييد، ووبّخ الأثرياء لأنهم يبخلون على التشييد طمعا فى ترك أموال سائلة لورثتهم، وألمح إلى مصير آخرين ضاعت نقودهم فى ساعة، مما يعنى أن القصور ميراث أكثر ضمانا!. أمر بتحديد فترة زمنية للبناء، وهدّد من يتأخر بتوقيع عقوبات رادعة، وأكد فى قراره أن «ذوات مصر تعوّدوا أن يلاقوا المعاملة بالشدة، وإنزال الجزاء عليهم، ولا يدركون معنى انبهار الوجه ولطف المعاملة».

غير أن التحول الأكبر فى الحقبة العلوية حدث فى عصر الخديو إسماعيل؛ حيث أمر بردم البرك والمستنقعات، وتحويلها إلى مُتنزهات شاسعة، ثم أطلق مشروعا ضخما





لإنشاء قلب القاهرة الثالث، المعروف حاليا بالقاهرة الخديوية. القصة بدأت قبلها بفترة، عندما زار إسماعيل باريس التى انبهر بها، وطلب من الإمبراطور نابليون الثالث الاستعانة بالمهندس الفرنسى هاوسمان فى تخطيط القاهرة، على غرار

> التحول الأكبر فى الحقبة العلوية حدث فى عصر الخديو إسماعيل؛ حيث أمر بردم البرك والمستنقعات، وتحويلها إلى مُتنزهات شاسعة، ثم أطلق مشروعًا ضخما لإنشاء قلب القاهرة الثالث، المعروف حاليًا بالقاهرة الخديوية

ما فعله فى باريس، لم يكتف بذلك؛ بل طلب من المهندس أن يصطحب معه كل من يريد الاستعانة بهم فى مهمته، وتمت المهمة بنجاح مُبهر، حتى إن البعض اعتبر أن المكان الجديد هو باريس الشرق.
فى الوقت نفسه قرّر الخديو نقل مقر الحُكم إلى قصر عابدين، الذى حمل اسم أمير اللواء السلطانى فى عهد جده محمد على باشا، وبعد وفاته اشتراه إسماعيل وهدمه وبنى قصره الجديد، والغريب أنه احتفظ باسم مالكه الأصلى على غير عادة ما يفعله الحُكام. الأحداث التى شهدها القصر لا تزال قريبة من الذاكرة، ففى ميدانه واجه أحمد عرابى الخديو توفيق، وانطلقت منه شرارة الأحداث التى انتهت باحتلال مصر، كما حاصر الإنجليز الملك فاروق به، فيما عُرف بحادث ٤ فبراير ١٩٤٢. الأحداث كثيرة لكن المهم أن المنطقة ككل أصبحت محور الحياة السياسية والاجتماعية لعشرات السنين، كما أنها تظل الأكثر قربا من المصريين حتى الآن، واحتفظت بلقب «وسط البلد»، رغم أن البلد تمدد فى كل الاتجاهات، وأفرز التمدّد تجمعات جديدة، قد تجتذب الشباب الأحدث سنا، غير أن القاهرة الخديوية تبقى موطن الذكريات والحنين، لآلاف البشر الذين اجتذبتهم «نداهة العاصمة» من داخل مصر وخارجها. ربما ينبهر البعض بتجمعات أكثر حداثة، فيما يُطلق عليه حاليا القاهرة الجديدة، لكن أى حديث لعُشاق القاهرة ينبغى أن يتضمن جانبا أساسيا عن وسط المدينة، بمعماره البديع الذى لا يزال يحتفظ برونقه حتى الآن، أو حتى بأماكن تجمّعاته التى تجتذب الزائرين العاديين والمثقفين، كل منهم سيجد غايته التى يبحث عنها، فى شوارع تحتفظ بنكهتها حتى لو تغيّرت أسماؤها بفعل السياسة: شارع ٢٦ يوليو «فؤاد»، طلعت حرب «سليمان باشا»، وميدان التحرير «الإسماعيلية». البنايات التى كانت تعرف قيمة الجمال سوف تجتذب أنظار العابرين إلى الأعلى فى شارع عماد الدين، بينما يمضى المواطنون الكادحون دون أن ينتبهوا لها، فى ظل لهاثهم لقضاء مصلحة أو اللحاق بالعمل. حتى ميدان العتبة الشهير لا يزال يحتفظ بقدرته على ضخ الحنين، رغم أن مساحته تضاءلت بعد غزوه بمنشآت خرسانية بالغة القُبح، واختفاء الأزبكية التى كانت حى الأثرياء ثم ضاقت وأصبحت حديقة تآكلت بدورها.
من بين القلوب الثلاثة استطاعت القاهرة الخديوية الاحتفاظ بمكانتها كقلب نابض، تنبعث من مقاهيها الموسيقى الصاخبة غالبا والراقية أحيانا، يقصدها الكثيرون لاستنشاق روائح الماضي، أو شراء ملابس لمناسبات الحاضر. عُشاقها هم الأكثر مقارنة بالقاهرة التاريخية والقلعة، فالقلبان السابقان يتطلبان عُشّاقا من نوعية خاصة باتت شبه مُنقرضة، تحتفى بالتاريخ الذى أصبح بتأثير المناهج الدراسية مادة غير مرغوب فيها، لكن الأهم فى القاهرة الخديوية، أنها صاحبة قلب ينبض بتاريخ شعبى تحفظه الذاكرة، بعيدا عن قصص الحكام التى تتكرر على مدار التاريخ.
قبل قرون وصف ابن خلدون القاهرة قائلا: «رأيتُ حاضرة الدنيا وبستان العالم ومحشر الأمم». هل تغيّر الوصف كثيرا؟ الإجابة الحاسمة غير مطروحة؛ فلكل منا ذائقته المُغايرة، ولولا اختلاف الأذواق لبارت المُدن. الجمال إذن وجهات نظر، يذكر المقريزى أن المعز لما رأى القاهرة لم يعجبه مكانها، لكن جوهر أقنعه أنه الموقع الأكثر ملاءمة، وها هى امتدت لتشمل بسحرها الأماكن البديلة التى حلم بها الخليفة المؤسس ذات يوم كافة. رؤية الإنسان تنبع بالأساس من زخم ذكرياته، لهذا ستظل القاهرة بالنسبة لى مدينة مُزدحمة.. بالذكريات الحُلوة. إنها باختصار.. عاصمة الوجدان!.

زرت القاهرة أول مرة فى يناير عام ١٩٨٠، كنت قادمًا للدراسة فى جامعة طنطا، وكانت المرة الأولى لى فى مغادرة وطنى، والذهاب إلى ما ظننته مجهولًا تلك الأيام، لكن ثمة حياة مذهلة، ومتعة غير اعتيادية كانت مخبأة لى فى ذلك السفر.

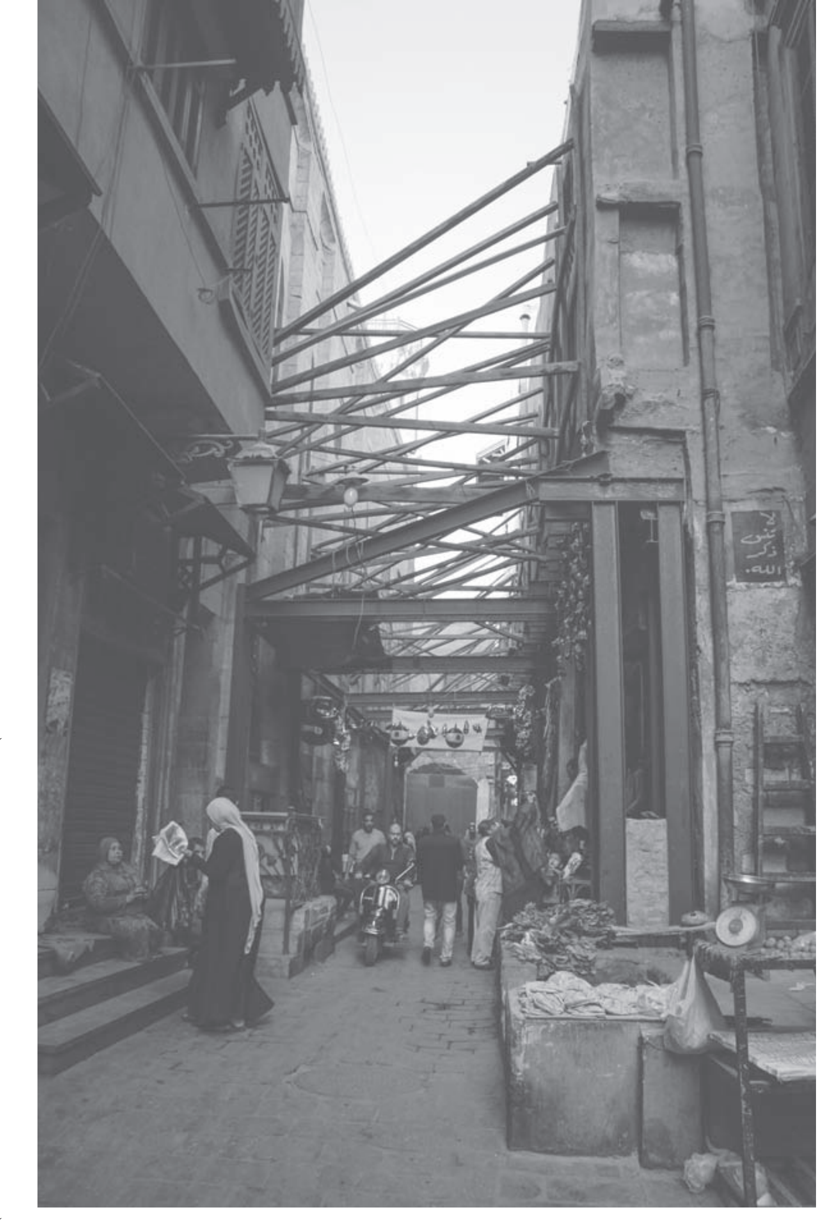
من لافتات الديموريير إلى حب لا ينتهى

أمير تاج السر

القاهرة ليست قصة قصيرة لتنتهى، ليست رواية واحدة لتقرأ على عجل، إنها فردوس المحبة، والمكان الذى إن عشت فيه أو صادقته، لن تتركه أبدًا

ودعنى والدى فى مطار الخرطوم، وعاد إلى أشغاله، ووجدت نفسى بعد ثلاث ساعات فى مطار القاهرة، ثم بعد ساعة أخرى فى عربة أجرة متجهة إلى شارع شريف، وكانت التوصية من والدى وغيره من أهلنا الذين يعرفون مصر، أن أقضى ليلتى الأولى فى فندق اسمه مونتانا، فى ذلك الشارع وسط البلد، وهو فندق شهير، يؤمه السودانيون، ويعرفه كل سائقى الأجرة.

كنت من بلد عادى قليل العمران، بلد أفريقى تقليدى، شوارعه معظمها ترابى، وأبنيته بيوتًا شعبية، ولن تجد العمارات الشاهقة والأبنية التى تشبه القصور، إلا فى أحياء معينة لم أكن من سكانها، فى الواقع كنت إقليميًا، قادمًا من مدينة بورتسودان التى قضيت فيها حياتى كلها. لذلك أدهشتنى الشوارع الكبيرة، أخافنى زحام السيارات والأبواق واللعنات المتبادلة فى الشوارع، وكانت الباصات الكبيرة، محملة بالبشر، وقد وضعت على معظمها دعاية لسجائر اسمه (ديموريير)، لم أسمع به من قبل، لكنى دخنته بعد ذلك أيام دراستى، احترامًا لتلك



الإعلانات الضخمة.

لقد دخلت القاهرة إذن، رأيت جاذبيتها، وتوغلت فى ضجيجها، ووصلت إلى فندق مونتانا الذى قضيت فيه ليلتين، وكنت أتسكع فى وسط البلد، أزور المقاهى التى كنت أسمع عنها فى القصص والروايات، أزور محلات الأزياء الشهيرة آنذاك أمثال صيدناوى والصالون الأخضر، ودخلت مكتبة مدبولى التى كانت صرحًا ثقافيًا شاهقًا لأمثالنا، ولا يمكن أن أوجد قريبًا منها، ولا أزورها، ذهبت إلى قريبة لى تدرس فى جامعة القاهرة، ومعها زرت كلية القصر العينى، وحديقة حيوان الجيزة، والمتحف المصرى، وعلامات أخرى كنت أعرفها بالسمع.

بالطبع كان لا بد فى أيامى الأولى أن أسافر إلى طنطا لأبدأ دراستى للطب، وقد صحبنى شاب سودانى اسمه عبد القادر، تعرفت إليه فى فندق مونتانا، إلى محطة رمسيس، باب الحديد التى لا تخلو الأفلام القديمة من تدوين لقطات عنها، ومن هناك كنت بعد ساعة فى طنطا، أرض السيد البدوى، وكان أمرها سهلًا للغاية، لا انبهارًا كبيرًا، ولا رهبة زائدة عن الحد، إنها مدينة صغيرة، طيبة مسالمة جلست فيها سنوات حتى أنجزت مهمتى وعدت.

كنت فى تلك الأيام أكتب شعر العامية، وتعرفت على المكتبات وكتب سور الأزبكية، وكنت أزور القاهرة مرة أو مرتين فى الشهر، أقضى يومًا مزدحمًا، أبحث فيه عما يقرأ، واستطعت أن أحصل على كتب كثيرة، وأيضًا إصدارات ثقافية كانت موجودة تلك الأيام مثل مجلة إبداع، والقاهرة، والأقلام والطليعة العراقيتين، وكانتا متوفرتان فى متجر صغير فى شارع طلعت حرب، كان خاصًا بمنشورات الدائرة الثقافية فى بغداد.

أظننى توغلت أكثر فى زياراتى للقاهرة وأيضًا فى التعاطى مع الكتابة، بجانب دراستى العملية، تحولت فجأة إلى كتابة الشعر الفصيح، والحداثى، وذهبت مع كاتب من طنطا صادقته، هو الراحل فوزى شلبى، إلى مقاهى المثقفين، وأيضًا مكاتب المجلات التى تنشر الشعر، وكان أول ديوان شعر أقرأه وأنبهر بحكمته، وعنفوانه، وروعة حروفه، هو ديوان القصائد الرمادية، للشاعر محمد سليمان الذى سيتبنى أحلامى، ويصبح من الأصدقاء المخلصين حتى الآن، قرأت بعد ذلك لعبد المنعم رمضان ومحمد عفيفى مطر، وكثيرين غيرهما، وقرأت فى الرواية والقصة لكل من كتب تلك الأيام، وأصبح لى موعد دائم مع الدردشة الثقافية فى زهرة البستان، ومقهى ريش، وأتيليه القاهرة، وأصبحت أشارك أيضًا فى الندوات بإلقاء الشعر.

باختصار كنت أحس بأننى امتلكت جزءًا من جمال القاهرة، كأنى قبلت خدها، أو قبلت خدى، وحين انتقلت لكتابة الرواية وأنا على أعتاب التخرج، بنصيحة من الصديق الغالى الراحل عبد الحكيم قاسم، أصبحت لى سعادة أخرى، إنها سعادة أن تجلس مع الشعراء شاعرًا، ومع الروائيين روائيًا، وأن يتكون لك مستقبل ما، لم يعد غامضًا آنذاك. نشرت روايتى الأولى قبل أن أغادر، وحصدت الثناءات الكثيرة من أصدقائى، وكان أعظمها ذلك العمود الصغير الذى كتبه الراحل محمد مستجاب فى جريدة الشرق الأوسط تحية لها، إنه عمود صيغ ليفرح، وأنا فرح به حتى الآن.

لا شك أنا من عشاق القاهرة، لم أنس أبدًا أننى بدأت فيها حرفتى الطب والكتابة الصحيحة، أى الكتابة التى قد تنتشر، وأننى عرفت فيها أصدقاء لا يمكن نسيانهم، وعشت ليالى لا يمكن أن تضيع من الذاكرة، وحتى الآن حين آتى أجول بعينى فى الشوارع، باحثًا عن دعاية ديموريز، التى شدتنى فى البداية، وهى على حديد الباصات، أبحث عن المكان الذى اشتريت منه بدلتى البنية الوحيدة آنذاك، وأتلمس خطوات عبد القادر القط فى مجلة إبداع، ومحمد أبو دومة وشمس الدين موسى فى مجلة القاهرة، ولا أنسى أيام رمضان، حين كنت آتى قبل المغيب لأفطر فى القاهرة، وأحضر فعالية ما، وكان رفيقى فى تناول الإفطار، الشاعر الراحل عمر جهان، لقد كان عمر ينتظرنى بقلق الشعراء، ونذهب معًا، نفطر، وننفق الليل فى التلقى والإلقاء، لكن عمر مضى بقلقه مبكرًا جدًا، وتعذر لقاءه مرة أخرى.

القاهرة ليست قصة قصيرة لتنتهى، ليست رواية واحدة، لتقرأ على عجل، إنها فردوس المحبة، والمكان الذى إن عشت فيه، أو صادقته، لن تتركه أبدًا، وإن لم تعرفه، ستتوق إلى معرفته.

روائى سودانى



أوقفت سيارة أجرة من شارع فى الزمالك تظلله أشجار باسقة، وقلت للسائق بكل ثقة: «من فضلك.. خذنى إلى قصر الشوق. عندى موعد مع سى السيد». التفت السائق نحوى بكامل وجهه وسألنى من أى بلد أنا. لعلّه كان يضحك فى سرّه من سذاجتى ويفكر فى أفضل الطرق لاستغلالها. أما أنا؛ فكنت مستعدة أن أستأجر سيارته طوال النهار مقابل أن يرد على عشرات الأسئلة التى تتعارك فى رأسى. ما اسم هذا الشجر المكلّل بباقات من الزهر الأحمر؟ أين تقع خمارة القط الأسود؟ كيف أركب زورقًا فى النيل؟ هل يمكن للنساء الجلوس فى مقهى «ريش»؟ ما الطريق إلى مجلة «صباح الخير»؟

تجوّلت روحى فيها قبل زيارتها

إنعام كجه جى

كنا فى أوائل سبعينات القرن الماضى. أهدى العراق محطة بث تلفزيونى إلى الصومال وأوفدتنى جريدتى لتغطية الحدث. لم يكن يهمنى من السفرة كلها سوى أن طريق مقديشيو يمرّ فى القاهرة. لا رحلات جوية مباشرة من بغداد. وقد رتبت أمورى بأن أمدد سفرتى لثلاثة أيام، على حسابى، لكى أتفرج على أم الدنيا.

نصحنى الدكتور خليل صابات؛ أستاذى فى قسم الصحافة بجامعة بغداد، أن أنزل فى «لوكاندة» صغيرة فى الزمالك تديرها فنانة مسرحية متقاعدة نسيت اسمها، وكانت تلك أجمل النصائح؛ فالمكان حميم ونظيف وآمن، والأثاث من أيام العصمللى مثلما أحب، والسيدة صاحبة المنزل ترحب بى وتسهر معى لتحكى لى عن ذكرياتها وطوابير عشاقها.

أنزلنى السائق فى حى الحسين؛ فمشيت مثل المسحورة. أماكن وأزقة طالما زرتها بخيالى وأنا أطالع روايات كتّابى المفضّلين وأتفرج على أفلام السينما. أسير فى خان الخليلى وكأننى من أهله. وأجلس فى «الفيشاوى» مثل زبونة قديمة، أتلفت حولى وأتوقع أن أجد كمال عبد الجواد، بطل الثلاثية، جالسًا إلى الطاولة المجاورة. ومن يدرى؟ فقد ألتقى بوالدته الست أمينة عند أحد الأضرحة وتدعونى لننذر نذرًا مشتركًا. لم أكن غريبة عن تلك الأجواء؛ لكن كاميرتى فضحتنى. يتصورنى أهل البلد سائحة أجنبية، وكان مقدرًا لى أن أبقى كذلك لولا أننى عثرت على الممثل العراقى حمودى الحارثى الذى كان يدرس للحصول على الماجستير فى القاهرة؛ فنان خفيف الروح يعرف كل زواريب المدينة وفرسانها، وخلال ثلاثة أيام رتّب لى الحارثر برنامجًا مذهلًا. يا محاسن الصدف!

تعرفت على جمال الغيطانى ويوسف القعيد، وزرت شيخ المخرجين أحمد كامل مرسى فى بيته. كان قد أخرج، قبل ولادتى، فيلمًا فى بغداد، والتقيت رجاء النقاش فى نادى الجزيرة، واتصلت بنجوى إبراهيم أطلب مقابلة معها، وجاءت المذيعة الجميلة بسيارتها لتأخذنى إلى مكان هادئ نتحاور فيه، وكان مسك الختام مقابلة مع فاتن حمامة. إى والله.

ذهبت إليها فى الأستوديو وهى تصوّر فيلمها «ولا عزاء للسيدات» مع بركات. كان ربيعًا ساخنًا والغبار يغطى الكراسى وسيدة الشاشة تجلس على كرسى نظيف من الألمنيوم، يأتى





لعله التعويض عن افتقادى الطويل لمسقط رأسى، بغداد، يأتينى من مدينة آمنة لا مثيل لها بين مدن الدنيا، تطبطب على اغتراب أربعين سنة

لها به السائق من صندوق سيارتها؛ كرسى من النوع الذى يطوى ويصلح للحدائق والنزهات. سلّمت عليها فى استراحتها بين مشهدين؛ فانسكبت قارورة من النعومة والألفاظ الحرير. رجت سائقها بلطف أن يحضر لى كرسيًا من السيارة، وجلست أتأملها عاجزة عن السؤال، أحترم لحظلت راحتها وانشغالها بدورها. سألتنى عن عملى وعائلتى وعن العراق أكثر مما سألتها، وفى الآخر قلت لها: «نريدك فى بغداد قريبًا»، وأجابت وهى تراوغ حرف الراء: «حرام عليك.. الصيف فى العراق نار».

يبدو أننى شربت من النيل كثيرًا لأننى عدت إلى القاهرة مرات عديدة بعد تلك الزيارة الأولى. كان ابنى البكر قد بلغ العاشرة ولم يزر بلدًا عربيًا. غادرنا العراق إلى فرنسا وهو ابن سنتين ولم تُقدّر لنا العودة. من أى بوابة أدعوه للتعرف على بلادنا؟ ساعدنى الصديق غالى شكرى فى حجز غرفة بفندق يقع خلف مجلس الشعب. أخذت الولد فى يومنا القاهرى الأول إلى ضريح عبد الناصر. حكيت له عنه وعن بلاد العرب التى كانت مستعمرة أو تحت الوصاية، عن الثورات التى قامت فى مصر والعراق وسوريا والجزائر فى سبيل التحرر من التدخل الأجنبى. ركبنا المترو وزرنا الهرم والمتحف المصرى، وكان مهتمًا بما يرى ويسمع؛ لكنه أبدى اهتمامًا أكبر بالحمام المحشى فى مطعم أبو شقرا، ثم حدث فى يومنا الأخير ما يشبه مشهدًا مقحمًا على الفيلم.

طلب ابنى أن ألتقط له صورة تذكارية أمام مسجد مجلس الشعب. أعجبه المبنى الأنيق والمنارة البيضاء والزخرفات الشرقية. صورة سيتباهى بها أمام رفاقه فى باريس، وحالما كبست على زر الكاميرا هبط علينا شرطى وصاح «ممنوع». تأسفت له وقلت إن الولد أحب عمارة المسجد، ثم أنه مجلس الشعب، أى للشعب، وليس منطقة عسكرية؛ لكن الحارس أصر على اقتيادى إلى غرفة الضابط. هالنى أن يشكك أحد بحسن نيتى. كيف يمكن أن أسىء لمدينة روحى؟ «تفضّل يا سيدى خذ الفيلم وأتلفه». أصر على مصادرة الكاميرا وأن الموقع حساس ومستهدف. كنا فى زمن السادات واتفاقيات السلام. فار دمى وصدرت منى الجملة التى ما كان عليّ النطق بها: «أتخشى العراقية بينما الإسرائيليون يتجولون فى كل مكان؟».

حرر الضابط بلاغًا ضدى وجىء بشاحنة صغيرة لنقلى إلى مركز شرطة السيدة زينب، وكان المأمور رجلًا طيبًا شعر بالحرج وهو يسمع التفاصيل. أخلى لنا غرفته وأقفل الباب وتركنا لأربع ساعات. تعاملت مع الأمر بهدوء وبروح الفكاهة التى تخفف عنى المواقف الحرجة. قلت لنفسى إننى سأجرب المبيت فى التخشيبة. جاع ابنى وعطش وتحيرت كيف أشرح له الأمر. طال الأمر، وطلبت إجراء مكالمة هاتفية. اتصلت بغالى شكرى وكنا نشتغل سويًا فى مجلة «الوطن العربى» فى باريس. اتصل غالى بمراسل المجلة فى القاهرة، رجل له علاقات متشعبة بحكم المهنة، وفى غضون ربع ساعة قدموا لنا الكازوزة وخرجت من المركز حرة طليقة مع الكاميرا والفيلم، وفى الفندق اتصل بى شخص يعتذر ويطلب منى تمديد زيارتى... «على حسابنا وفى ضيافتنا».

من يخاصم القاهرة؟ عدت إليها عام ١٩٩٨ فى واحدة من أجمل زياراتى لها. دعيت مع وفد صحافى فرنسى لزيارة شواهدها التراثية بمناسبة معرض «الفاطميون وسحر الشرق» الذى استضافه معهد العالم العربى فى باريس. لم يكن شارع المعز لدين الله قد تجدد وتألق بالأنوار مثلما هو عليه اليوم؛ لكن الأماكن التى زرناها كانت رائعة ومن النوع الذى لا يتوفر للزائر بدون ترتيب من جهات رسمية. زرنا كل المنطقة بخاناتها وأضرحتها ومدارسها وأسواقها ودكاكين صناعيتها. شاهدنا عراقة المبانى ودقة النقوش والكتابات المحفورة على الحجر وفى أعالى الجدران. أمور تسحرنى أنا المغرمة بالخط العربى وزخارف الفن الإسلامى، وكان معنا أستاذ جامعى يقدم شرحًا وافيًا لكل ما نراه، وقد خصصوا للوفد يومًا للتجول فى مسجد الإمام الحسين. دخل زملائى الفرنسيون لكننى تحرجت من الدخول مكشوفة الرأس، أرتدى البنطلون والقميص. لم نعتد فى العراق أن نتجول كالسياح فى أماكن العبادة والجوامع والكنائس، وكم كان جميلًا أن يلاحظ أحد الشيوخ حرجى ويأتينى بعباءة تتناسب وحرمة المكان.

دعتنى القاهرة، أكثر من مرة، إلى ملتقيات أدبية، وجمعتنى بأسماء كبيرة من كل بلاد العرب. تعرفت على نجيب محفوظ فى مكتبه فى «الأهرام»، والتقيت بمصطفى أمين فى «الأخبار»، وحاورت عالم الاجتماع السيد عويس، واستضافنى صلاح فضل فى المعادى، وأكلت الكباب مع جمال بخيت فى السيدة، وتصادقت مع بهاء طاهر وجابر عصفور ورضوى عاشور والبساطى وأصلان والمخزنجى والكفراوى وبهجورى وسلوى بكر ونوال السعداوى وعدلى رزق الله وهالة البدرى وخيرى بشارة، ومع الكثيرين ممن كنت أقرأ لهم وأطرب لأصواتهم وأشاهدهم على الشاشة. أسماء ساهمت فى صياغة وجدان أجيال من العرب. هذا قليل من كثير أعطته القاهرة لى؛ ففى زيارتى الأخيرة، أول العام الحالى، حققت أمنية قديمة بأن يصدر لى كتاب عن دار نشر مصرية، ولعل من قرأ مجموعتى القصصية «بلاد الطاخ طاخ» لاحظ ما فيها من علامات تأثرى بالقوة الناعمة.

كنت أغمس الخبز فى طبق الفول لدى «محروس» على الرصيف، عندما توقفت فجأة وتنشقت عبق الشارع وزحمة البشر. شعرت فى تلك اللحظة بأن ما يربطنى بالقاهرة أبعد من الذكريات وأعمق من تأثيرات الأدب والفنون؛ لعله التعويض عن افتقادى الطويل لمسقط رأسى، بغداد، يأتينى من مدينة آمنة لا مثيل لها بين مدن الدنيا، تطبطب على اغتراب أربعين سنة.

كاتبة عراقية تقيم فى فرنسا



الأم التى لا تنام

جلال برجس

تأخرت كثيرًا فى أن أرى القاهرة، لكنها من المدن التى تأتيك قبل أن تزورها؛ فقد عرفت بعضًا منها عبر القراءة قبل أن أغادر زمن المدرسة. كنت صغيرًا على أن أفهم مدينة ضاربة جذورها فى حقل التاريخ الشاسع. كانت أكبر مما يمكن لواحد مثلى فى ذلك الزمن أن يرى الأشياء عبر نافذة أعدت للأغنيات، وكان دليلى إليها الكبير نجيب محفوظ، القاهرى بامتياز مذهل، حيث دلنى على أبعاد لا يعرفها سوى الذين أصابهم الأدب، واختطفتهم الكتابة إلى حقيقة الأشياء.

ما يقال عن القاهرة، وما يرى عن بعد ليس إلا جانب بسيط لا يشكل ظلالًا لكامل الحقيقة؛ حقيقة الثالثوث (الإنسان، ومكانه، وزمانه) الذى كان وراء حضارة ما يزال الغموض بقداسة سرية يلفها. درس تلقيته مع أول خطوة كانت لى فى تلك المدينة التى يلظم وجوهها خيط سرى يرى ولا يُرى. مدينة لا يمكن لك أن تفهمها من دون أن ترخى العنان لحواسك الست لتعود إليك بصوف المعنى. تأخرت كثيرًا عن القاهرة لكنى زرتها. حدث ذلك فى صيف عام ٢٠١٩؛ إذ هبطت الطائرة فى أول لحظات الصباح؛ حيث كانت الشمس قد ألقت بضوئها على البنايات، والبيوت، والشوارع محدثة ذلك التمازج الجميل بين لون عتيق تتمترس وراءه الأشياء، وبين الضوء بشارة النهار. مدينة ما أن تراها للوهلة الأولى حتى تعتقد أنك أمام مشهد روائى خرج للتو من بين يدى كاتب ينحاز إلى ما وراء القشور للأشياء. إنها مدينة بلا قشور، ولا محسنات، تشبه إحساس عطشان حالفه الحظ بالشرب من رأس النبع.

كنت قد حجزت عن بعد فى فندق فى (الدُّقى)، مكان لم تغزوه شهوة الإسمنت ورعونته فى الصعود عاليًا. أردت مساحة تأخذنى إلى حيث ما يزال الناس يتمسكون بروح الرصيف، وقلب الشرفة، وقوام الحميمية فى ابتكار اللحظة.

عبر الطريق إلى الفندق ثمة يد كانت تقلب صفحات الذاكرة، كأنها تدلنى إلى ما قالته الكتب عن القاهرة، رغم ما يحدث من هندسة، وعمران. الهندسة رؤية







كان دليلى إليها الكبير نجيب محفوظ، القاهرى بامتياز مذهل؛ حيث دلنى على أبعاد لا يعرفها سوى الذين أصابهم الأدب

جامدة لفكرة البيت، والعمران رؤية حميمية لمعنى السكن والسكينة؛ لكنى رأيت القاهرة تدارى على أصالتها رغم ما يحدث فيها من هندسة. ترتفع مآذنها كأياد تضرع إلى الله. مدينة الألف مئذنة. يحلق الحمَام فى سمائها كقصائد لا تنتهى. مدينة تقنعك بأن ضجيجها وزحامها لازمتها التى تأخذك إليها من دون أن تفهم السبب.

فى ذلك الصباح وبمجرد أن وصلت تركت حقيبتى فى غرفتى وهبطت إلى الشارع الخلفى للفندق، ووقفت إلى عربة يتحلق حولها عدد من المصريين يأكلون الفول والطعمية والطرشى. فعلت مثلهم ورحت أتناول ما طلبته من طعام وأنصت لأحاديثهم، وأراقب من ينهون طعامهم ويمضون إلى وجهاتهم. ليس هناك من مدينة يمكن لها أن تستمر من دون هذه الطبقة من الناس التى تعرفهم المدينة جيدًا بأحلامهم، بأوجاعهم، بأفراحهم، بنزقهم الفريد. فى القاهرة أنت فى مدينة لها ثلاثة وجوه، وجه للصباح يريك طقوس القاهرى وهو يحتفى بلحظة الشارع سعيًا إلى نهار لا يأتى بسهولة فلا يُنسى. وجه الظهيرة سيد الزحام الثرى، كتب تقرأ بيسر، وتجد لها مكانها فى أصص الذاكرة. ووجه الليل، ليل القاهرة التى تعقد صداقة لك حتى مع من رحلوا تاركين وراءهم طيور كلماتهم، وأوتار أصواتهم، ورؤى لها حظوة المكانة فى قافلة الخلود.

أمضيت ذلك النهار فى تجوال حر فى الدقى، تأملت الجدران العتيقة، ووجوه المارة. تحدث إلى باعة، وعابرى طرق، وموظفين، ومتسولين. القاهرة مدينة كبيرة تذوب فيها انتماءات أبنائها الجغرافية فتؤدى إلى انتماء فريد هو الوطن. أم الدنيا التى لا تنام.

فى اليوم التالى اصطحبنى صديق إلى الأهرامات، ومن ثم القاهرة القديمة، وإلى حى السيدة زينب، وإلى مقهى الفيشاوى، وإلى المتحف. قال لى سندلك إلينا؛ فأخذتنى القاهرة إلى شوارعها، كتب تُقرأ بأكثر من مستوى. طافت بى فى مقاهيها، شرفات للبارحة واليوم وغد. جسرت المسافة بينى وبين أناسها فربحت المحبة. دلتنى إلى تاريخها، ماء يؤثث نهرًا لا ينضب.

فى اليوم الثالث وجدتنى أتحدث اللهجة المصرية، وأجلس إلى طاولة فى مقهى فى الدقى، أشرب الشاى، وأقرأ الصحيفة تارة وأخرى أتأمل الحياة كيف تمضى على ذلك النحو الجميل المُعاند. فى النهار أتجول فى الطرقات أعيش زحام مدينة تضم زائريها بيسر إلى مطارح أبنائها. وفى الليل أنفق وقتى بين الكتاب والشعراء. ليل ينتهى بعد أن أدون يومية غنية لا تحدث دومًا.

فى القاهرة صُنعت لى ذاكرة جديدة، أثثها أناس يحلمون بغد لا ينفصل عما مضى. كان الوقت فيها يمضى بخفة المتخفف من أوجاعه وهو على موعد مع البهجة. بهجة أهدتها لى متاحفها، مساجدها، مكتباتها، مقاهيها، أناسها البسطاء الذين ما أتت بساطتهم إلا من عمق عتيق فى سبل العيش والحلم. مدينة تعلمك كيف تكون مشاءً. فى آخر الليل كانت تفتح شهيتى على الكتابة، كتابة حرة عن مدينة وقعت فى غرامها. هناك انبثقت الفكرة، فكرة أن أكتب عن مدينة من يزورها سيعتقد أنه فهمها، من دون أن يعى أنها علمته أن الطريق إلى الفردوس هو الفردوس ذاته.

شاعر وروائى أردنى



تفاصيل للمقيم.. تفاصيل للعابر

رشا عمران

لم أستطع يومًا توصيف العلاقة التى تربطنى بالقاهرة، زرتها للمرة الأولى فى عام ٢٠٠٥، يومها حكمت زيارتى مجموعة من الظروف الشخصية التى جعلتنى أنفر من القاهرة وأرغب فى مغادرتها سريعًا، لم يكن قد مضى عامان على تلك الزيارة حين ذهبت فى فيزا عمل إلى إحدى الدول الخليجية، لا أعرف حينها ما الذى جعلنى أتذكر القاهرة وأحن إليها وأنا أشعر أننى أغرق فى الرمل الخليجى؛ حيث الوافد هناك ليس سوى ذرة من ذرات الرمال، لا يسنده شىء حيث هو.

كنت بدون انتباه أجد نفسى أقارن بين الأرض الصلبة التى حمتنى فى القاهرة، وبين الترنح حد السقوط فى تلك الدولة الخليجية. لم يطل الأمر بى هناك. أنهيت إقامتى وعدت إلى دمشق لأزور القاهرة للمرة الثانية فى سنة عودتى نفسها؛ حيث كان لتلك الزيارة مسار آخر غير من علاقتى بالقاهرة؛ رائحتها علقت بذاكرتى وتشبثت بها. أذكر أننى أخبرت أصدقائى فى دمشق بعد زيارتى الثانية إلى القاهرة أن شيئًا منها بقى بى، وأننى أستعيد رائحتها من وقت إلى آخر. كنت أنتظر بفارغ الصبر دعوة ما إلى أية فعالية ثقافية؛ لكن للأسف ذلك لم يحدث أبدًا، وظلت العودة إلى القاهرة واحدة من الرغبات الكثيرة المدفونة داخلى، إلى أن حدث الزلزال السورى الكبير واضطررت إلى الخروج من سوريا.

قصدت أولًا باريس بقيت فيها أربعة أشهر، ثم توجهت نحو القاهرة لأبدأ فيها مرحلة جديدة من حياتى. يمكننى القول عنها إنها أكثر مراحل حياتى تنوعًا وغنى واختلافًا وإنتاجًا واكتشافات جديدة لذاتى وللحياة وللعالم ولأفكار متنوعة عن الأنوثة والصداقات والحب والعائلة والاحتياج والرغبة والاكتفاء والوحدة والعزلة والشعر والكتابة، عن المعرفة والمجتمع والسياسة، عن كل شىء تقريبًا. قدمت لى القاهرة ما لم تقدمه لى دمشق، ومنحتنى من الطاقة الإيجابية ما منعته عنى دمشق، كما لو أنها مدينتى ومسقط رأسى، كما لو أنها وطنى الحقيقى لا وطنى البديل الذى لجأت إليه منفية من بلادى.

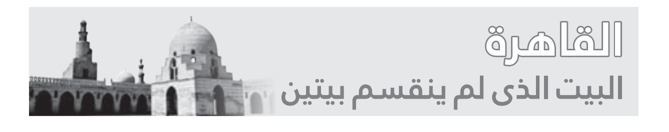
«القاهرة تحبك كما تحبينها».. يقول لى أصدقائى المصريون وهم ينتبهون أننى أعرف عاصمتهم أكثر مما يعرفونها، أحفظ شوارعها واتجاهاتها، مناطقها القديمة وحاراتها الشعبية، أعرف مطاعم لا يعرفها إلا القلة، تقدم طعامًا مصريًا يكشف الظلم الذى لحق بسمعة الطعام المصرى، أعرف متاحفها ومكتباتها وصالات الفنون فيها، أعرف تفاصيل فى القاهرة خلال عشر سنوات ما عجزت عن معرفة مثله فى دمشق التى عشت فيها طيلة حياتى.

هل ثمة مدن مخصصة لنا نكتشفها بالصدفة؟ يخطر لى هذا السؤال دائمًا وأنا أتذكر تلك المصادفات المُدهشة والاستثنائية التى حدثت معى فى القاهرة، وأعطتنى حياة جديدة، وفرصًا نادرة، ومنحتنى من الأمان والسلام والاستقرار ما لا يمكن نسيانه أو نكرانه أو التخلى عنه.

«أنتِ مصرية أكثر مما أنتِ سورية، وكأنكِ وجدت لتكونى فى القاهرة».. قالت لى شقيقتى الوحيدة حين زارتنى لأول مرة، فاجئتها انطلاقتى وانفتاحى على الحياة والعالم، وهى تعرف تحفظى تجاه الآخرين فى دمشق، وأدهشها اعتنائى بالتفاصيل فى بيتى الصغير الذى أسكن فيه فى وسط البلد، تقول لى: هذا اعتناء المُقيم لا العابر، والحال أننى فى القاهرة استطعتُ كسر العتبة التى تفصل العابر عن الدائم فى كل تفاصيل حياتى؛ أعيش فى القاهرة بما يشبه استقرارها وصلابتها حتى لأشعر أن لا شىء قادر على خلخلتى؛ لكننى فى الوقت نفسه أشعر أننى أتبدل وأتجدد كل لحظة مثل ماء نهرها العظيم. أنا السورية التى شربت فعلًا من ماء النيل، وعلقت فى شقة صغيرة فى وسط البلد وقلب القاهرة.

> قدمت لى القاهرة ما لم تقدمه دمشق ومنحتنى من الطاقة الإيجابية ما منعته عنى دمشق

شاعرة سورية تعيش فى القاهرة



أول الحُلم





«وأنا عندما أتلفظُ بكلمةِ مصرَ، تقفزُ إلى ذهنى ستة آلاف سنة منَ التاريخ، وأستحضرُ منجزاتِها العظيمة، ليسَتْ فقط الأهرام، ولكنّ العلومَ أيضًا، إنَّ ما كانَ يعرفهُ المصريون القدامى عن الجراحةِ، وعن العقاقير، وعن التنويم المغناطيسى، وعن علمِ الفَلك، وعن الرياضياتِ لشىء يفوقُ الخيال».. (هنرى ميللر/ اعترافات الثمانين).

صعب على المبدع، حين تسكنه القاهرة، وتعبث فى دواخله بمعالمها وأناسها، ألا تكون أول الإيحاء وجوهرة النبوءة

عذاب الركابى

«المدنُ أحلام»، يقولُ إيتالو كالفينو، والقاهرة فى أجندةِ حياتى الإبداعية أول الحُلم، وما جاءَ بعدها من مدنٍ تغتسلُ بالشمسِ، ولها مكانٌ مخملى فى الذاكرة، تظلُ بحضور وهيبةِ القصيدة أيضًا.
ولكنّها القاهرة وكفى! لها إغواؤها النُكهة فى حياةِ كُلّ مبدعٍ إكتوى بعشقها، وهو يفوقُ إغواءَ كُلّ أنثى لعوبٍ جميلة.. وإغواء كلّ قصيدةٍ متمنعةٍ متمرّدةٍ، فى لغةٍ طهورٍ تعدُ بالكثير. وفى الحياة الإبداعية الثرية، حيثُ الكتابة- الحياة، وعظم التوهج التعبيرى الإيحائى الجمالى الأدبى الفنّى، يُمكنكَ أن تقولَ القاهرة عطرُ إيحاءٍ وتعبيرٍ لا ينفدُ!
هى القاهرة فى عبقٍ بعمرِ المدى والأزل،

حديث كلّ جمالٍ وتألقٍ وعطاءٍ إنسانى، وهى تسمو كثيرًا على بلاغةِ كلّ حديثٍ زخرفى عابرٍ، مهما استلفَ صاحبهُ من قوافى القصيدة، أو سطى سلميًا على كنزِ أخيلةِ الرواياتِ والقصصِ العظيمة.. تظلُ المدينة- الأسطورة، لا يحتويها كتابٌ، وتنتهى على ضفافِ نيلها كلّ الحكايات، حين تتناسلُ ذكرياتٌ أكثر دهشة وجذبًا.

هى القاهرة أمّ الإبداع، وسيدة الكلمات، مهما بذلَ صاحب الحديثِ من براعةٍ ومهارة جملةٍ شعريةٍ، وعبارةٍ منتقاة فى الغزل فى تفرّدِ شمسها الدؤوب، ورحابة ميادينها، وكهرباء نورها الحضارى، وسحرِ إيقاعاتِ الأذان، والآيات الكريمة، وهى تتدفقُ بحماسِ نهرٍ ريفى فتى من مناراتِ مساجدها العظيمةِ، ودور العبادة فيها بعدد الشجر والبشر.

والحيرةُ تغتالُ صاحبُ الكلام، وحديثهُ أمام صمت القاهرة الكونى، ويبدو فقيرَ البلاغةِ، مضطربَ الألفاظِ، قلقَ العباراتِ والرؤى أمام إيقاعات نهاراتها الفضية وأطيافها اللازوردية.. والأسلوب فى الكلام يبحث خجلًا عن أسلوب..!

وكمْ يصعبُ على المتحدثِ وهو متسلح بضوء لغةٍ كرستالى أن يلمّ بمواطن ممالك الجمال والدهشة فى القاهرة، وتبدو أبجدية الحديث شاحبةً قاصرة أمامَ عبقرية البساطة والتلقائية التى ميّزت إنسانها، فى شموخهِ، وصبرهِ، ورهانهِ الصوانى على أملٍ وألمٍ لا يكذبان، وهوَ يكدحُ نهارًا وليلًا، يقهرُ وقتَ الوقتِ حينَ يُحبّ، ويعشقُ، ويغازلُ الفجرَ الآتى الندى، بصلاةٍ لا تصيرُ قضاءً أو نافلة، وهو فى صبرهِ الأسطورى نموذج للكائن الملائكى صانع الحياة، بلْ حياة الحياة.. وبثقةِ نفسٍ عالية لا يُشبهُ إلا شجرة زيتونٍ، جذورها تغذى وترسل الحياة والماء حتى آخر غصنٍ وورقةٍ وثمرةٍ فيها.. وهوَ فى طربِ روحٍ يُموسقُ بأناةٍ شفيفة وجودهُ.. وبإصرارِ عاصفةٍ طموحٍ يؤكّدُ حضوره الإنسانى الحضارى، ميراث أجداده الفراعنة مبدعى حضارةٍ تقهرُ الحجرَ والوقت، وعطر ظلالها دروس فى البهجة والصبر والكفاح والإيمان بالحياة التى تستحقُ أن تعاشَ، وبالوجود فى عنادٍ جميلٍ.

واحة إبداعٍ وأدبٍ وفنٍّ

صعبٌ على الإنسانِ المبدعِ، حينَ تسكنهُ القاهرة، وتعبث فى دواخلهِ بمعالمها وأناسها ولهيبها الحضارى والإنسانى،



> كانت تمتلكنى، ومشاعرى نحوها لا سلطان عليها، بكل ما فيها من دهشة ومتعة ممزوجتين بخوف وفرح معًا، بألم وأمل معًا

ألاّ تكون أول الإيحاء وجوهرة النبوءة، بلْ هى كلّ أجندتهِ الإبداعية.. وصعبٌ لِمَن يُرخصُ حدائق روحهِ، وهو يُكحّل عينيه بزرقةِ سمائها، إلا أن يضبطَ ساعة نبض قلبهِ، وعجلات ماكنة عقلهِ، وترمومتر حياتهِ على واقعها، مصدر الإلهام والنبوغ والهاجس الإبداعى، وهى بدفءِ نسماتها الحضارية السحرية تُحرّك مفاصل جسدهِ المعطلة، عبرَ هواجس الكتابة الخالدة، المثيرة، الباقية شعرًا أصيلًا ونثرًا خُرافيًا.

لا أملكُ كشاعرٍ وروائى إلا أنْ أثنى بكلّ قوافى القصيدة، وفسفور حروفها على مدينة القاهرة الساحرة، وقدْ رأيتها وعشقتها بالقلب والعقل، وعشتها واقعًا وخيالًا، حُلمًا وحقيقة، وهى فى إبداعى لا تبتعدُ كثيرًا عن «حقل فردوسىّ» كما وصفَ فرانس دويل مدينته لندن.. القاهرة مدينة بذاكرةِ قلبٍ ممتلىء بالحياة، ولا تختلفُ بفقهِ قوافى القصائد عن « إيثاكا» عوليس، لأنها خضراء أيضًا، ونابضة بالحياة فى شغبٍ طفولى مُحبّب حتى نهاية الزمان.

لا أملكُ ما أقولُ عن القاهرة إلا ما قالهُ «عوليس» عن مدينته «إيثاكا»: «الفنُّ هوَ إيثاكا، هذهِ خضراء بالأبدية، لا بالأعاجيب». والفنُّ والإبداعُ هما القاهرة الشامخة أبدًا.. الخضراء بالأبدية.

القاهرة تاريخ بتقنيةِ السردِ الخُرافى، رواتهُ ومبدعوهُ الأزمان والحقبُ والدهور.. وهى المحلُ الهندسى الإنسانى والحضارى الكُلّى لا للمصرى وحسب، بل للعربى وللعالم، كلٌّ فى الكونِ والعالمُ يملكُ شيئًا من القاهرة، عبق مصرى الحضارى والإنسانى.

القاهرة «جمالُ الحقيقة الذى لا يذوى أبدًا» حسب فقهِ بوذا!

جوهرة المكان ذى السحر الآسرِ بلا حدود. هذا عبقرى الرواية العالمية النوبلى الكبير نجيب محفوظ، وهوَ يتحدثُ عن حى واحدٍ من أحياءِ القاهرةِ العظيمة، وهو «حى الجمالية» فضاء عديد قصصهِ ورواياته وأبطاله وشخوصه يقول:

«إنَّ هذا الحى التاريخى، حى الجمالية أو شياخة الجمالية الآن، ظلّ يأسرنى داخله مدة طويلة من عمرى وحتى بعدَ أن سكنت خارجه، وحين أردتُ أنْ أفكّ قيود أسرهِ من حول عنقى، لمْ يأتِ هذا ببساطة، إنكَ تخرجُ منهُ لترجعَ إليه، كأنَّ خيوطًا غير مرئية تشدُكَ إليه، وحينَ تعودُ إليه تنسى نفسَكَ فيه، فهذا الحى هوَ مصرُ، تفوحُ منهُ رائحة التاريخ، لتملأ أنفكَ، وتظل أنتَ تستنشقها دونَ ملل».





أول زيارة على الطائر الحديدى

منذ ٧ مايو ١٩٧٦ أول خروج لى من العراق إلى القاهرة أول عاصمة وأول زيارة، وعلى أجنحةِ الطائر الحديدى الذى كنتُ أجهل تضاريس تحليقه، كان الوقت صيفًا، وفى صباحٍ مشمسٍ على غير عادة، انطلقتُ من بغداد التى لمْ أعُد إليها، ولمْ أرها منذ ذلك التاريخ.. بوصلتى القاهرة التى لمْ أؤجّل أى سفرةٍ إليها حتى هذا التاريخ.. وأنا أترك ورائى دموع أمّى الحجرية التى لمْ أعبأ بها فى ذلك اليوم، وأنا أنتقم لنفسى من وقتى الخؤون.. دموع تؤرّخُ لفراقى والخوف على. كانت القاهرة تمتلكنى، ومشاعرى نحوها لا سلطانَ عليها، بكلّ ما فيها من دهشةٍ ومتعةٍ ممزوجتين بخوفٍ وفرحٍ معًا، بألمٍ وأملٍ معًا، القاهرة.. أمّ ودرسُها على سبورة الروحِ شديد البلاغة، ومنذ ذلك التاريخ وأنا فى القاهرة واقعًا وخيالًا، استعمرتنى وأعطتنى حقّى فى الحياة والحبّ والحرية، قِبلتى التى يصعبُ تغييرها، حتّى حين أتيحت لى فرصة العمل خارج مصرَ، بحثًا عن رغيف العيش، ما كان لى من ثروة غير قلبى، وهواجس غربتى التى فاضت كلماتٍ، كسرتْ هيبة بياض الورق، وحين صارَ سكنى الدائم الأسكندرية بسبب ارتباطى بزوجتى السكندرية، لم تغب القاهرة عن أجندة أحلامى، ظلت زياراتى متكررة إلى القاهرة، وواسطة ترحالى الأمثل الكلمات، ودفقات حنان أصدقاء رائعين، هبة الله لى، بعضهم من كبار كتّاب ومبدعى وشعراء وروائيى مصر.

وفقَ ترمومتر حياتى الإبداعية، فإنَّ القاهرة كانت البداية، وكهرباء حبّها وتعلقى بها، فاض وانتشر فى مفاصل كلّ مدينة عربيّة أحببتها، عشتُ فيها، وأصغيت لموسيقى نجوم ليلها الشاعرى.. القاهرة التى سافرتُ على زورق نهاراتها الملون البداية- النهاية، وقدْ تماهيت وإيقاع زرقةِ أمواج نيلها- الملك حابى العظيم، وهو يذكّرنى عبر تأمّلات وابتهالات بكلّ لحظةٍ طفوليةٍ بهيجة وحزينة عشتها على ضفاف الفرات، حيث وُلدت، وحيثُ داهمتنى القصيدة، ونذرتُ جسدى النحيل، وروحى الكسيرة لآلهة الإبداع، واستسلمتُ لإغواء فاتنات الكتابة — أمّ الحكمةِ وفق ميثيلوجيا أجدادى السومريون.

القاهرة/ الحُلم/ اليوتوبيا

مكنتنى القاهرة وهى تشير لى إلى منابع رؤياى وأحلامى من أن أحظى برصيدٍ وافرٍ من بنكِها الثقافى والإبداعى والفكرى والأدبى، وهى تربتُ بحنانٍ تمارسهُ بسهولةٍ على قلبى وعقلى معًا، وقادتنى من خيطِ حريرِ عواطفى ومشاعرى وأحاسيسى، وهى تشرعُ كلّ نوافذها الثقافية، عطر نسماتٍ ربيعية، من صحفٍ قوميةٍ ومجلاتٍ متعددة الرؤى.. وجدتنى بدعواتٍ قلبية أحد محرّرى العديد من الصفحاتِ الثقافية، والملفات الإبداعية شعرًا ونثرًا: (الهلال- أدب ونقد- إبداع- عالم الكتاب- الرواية- مجلة المجلة) ومن الصحفِ (أخبار اليوم- الأهرام/ ملحق الجمعة- أخبار الأدب- القاهرة)، وفى مجلة الأهرام العربى لى عمود أسبوعى، بدعوةٍ من صديقى الكاتب الصحفى الكبير أسامة سرايا، استمرَ العمود عدّة سنوات حتّى مجىء د. محمد عبدالعاطى رئيس تحرير المجلة.. أمّا أخبار الأدب؛ فهى نافذتى الأكثر رحابة وأنا أطلّ من خلال صفحاتها على الفضاء الثقافى العربى شاعرًا وناقدًا ومحاورًا.. يضافُ إلى ذلك مشاركاتى المستمرة فى اللقاءات الثقافية والإبداعية، نشاطات المجلس الأعلى للثقافة على وجه الخصوص، بالإضافة إلى دعوات اتحاد الكتّاب، وبيت الشعر، وأتليه القاهرة، وغيرهم من قصور الثقافة.

مكنتنى القاهرة أيضًا من خلال معرض القاهرة السنوى الدولى للكتاب، ولدوراتٍ عديدة من المشاركة فى نشاطاته الشعرية والنقدية، ومن اللقاء بعددٍ كبيرٍ من الكتّاب والمبدعين العرب، شعراء، وكتّاب قصة قصيرة، ورواية، ونقّاد وفنانين، منهم أصدقائى الذين غادروا العراق من سنين طويلة، فارين بجلودهم وإبداعاتهم

وأحلامهم من نيران السلطات الطاغية.. كانت فرصة من ذهب الوقت، لا تقدرُ على صنعِها إلا القاهرة، تجمعنا مرةً أخرى على ضفاف حنانها، ونحنُ نتبادلُ الدموع والابتسامات المستحيلة والكتب والدواوين.. وللقاهرة العظيمة فضلٌ كبيرٌ علينا.

ومن خلال مؤسساتها الثقافية العظيمة والعريقة: مؤسسة الهلال- الهيئة المصرية العامة للكتاب- الهيئة العامة لقصور الثقافة ودور نشر الأصدقاء الكتّاب، تمكنتُ من نشر عديد أعمالى الشعرية والنقدية والحوارات مع كبار الكتّاب والمبدعين المصريين والعرب.. ومن التواصل أكثر مع الفضاء الثقافى العربى والخليجى فى كلّ مدينةٍ وعاصمة من خلال مساهماتى النقدية، وإصداراتى التى تجاوزت السبعة والثلاثين كتابًا، ككاتبٍ وشاعرٍ وناقدٍ لهُ حضورهُ فى كبريات الملتقيات والمؤتمرات الأدبية والفكرية التى أقيمت فى ليبيا وتونس والكويت والشارقة.. وكمحرّر ثقافى فى كبريات المجلات العربية والخليجية.

القاهرة- الحُلم- يوتوبياى الجميلة.. معشوقتى واقعًا وخيالاً، وهى عبرَ الواقع بوصلتى، وعبرَ الكتابة والإبداع والخيال حُلمى الآسر، المتلوّ أبدًا بيقظةٍ بهيجة.

أجمل الذكريات

أصدقاء وأحبّة أساتذة وأكاديميون، رواد إبداع ونقد كبار، لا أنسى أبدًا زيارتى الأولى للناقد الكبير الراحل د. عبدالقادر القط فى مجلة إبداع، وترحيبه بى ترحيب أبٍ، وأستاذٍ ومبدعٍ مُلهِم، بعد نشر دراسة مهمة عن شعرى فى إبداع التى كان يرأس تحريرها بجدارة واقتدار، وكانت بقلمِ صديقى الناقد وكاتب المسرح الأستاذ نسيم مجلّى عام ١٩٨٤.. توثقت علاقتى من يومها معَ المجلة كقارئ ومتابع ومشارك أحيانًا، وقد أشرعت لى المجلة نافذة عطرة شاعرًا وناقدًا فترة أسرة تحريرها وهما الصديقان الشاعران الكبيران أحمد عبدالمعطى حجازى ود. حسن طلب، أطالَ الله فى عمرهما، واستمرت علاقتى بالمجلة حتى بعد تركهما لها.

فى القاهرة تعددت لى نوافذ المحبّة والتواصل.. وكيف أذكرها، وأعيش بهجتها فى طربِ روحٍ وانتشاء جسدٍ من دون ذكر لقائى الحميمى جدًا بالشاعر الكبير أخى محمّد إبراهيم أبو سنة، لا ينسى أبدًا أننى كتبتُ عن مدنهِ الحجرية مقالاً رآهُ مهمًا فى مجلة شعر، قبلَ أن التقيه، كان كنزَ محبّةٍ وودٍّ ووفاء وتواضع، أهدانى أعماله، والأعمال الكاملة فى ثلاثة أجزاء حين كنّا معًا فى لقاء شعرى بأتيليه القاهرة ٢٠١٨.. أجريتُ معهُ حوارًا طويلًا شائقًا فى مجلة العربى الكويتية، أسعدهُ كثيرًا، ولا زلنا نتصافح بالقلب عبرَ الأثير.

أوصى توماس غراى أن يُكتبَ على قبرهِ فى الكنيسة الكاثوليكية: لقد أعطاهُ اللّهُ ما أراد.. صديقًا من الأصدقاء!

الأصدقاء تحتَ سماء القاهرة الصافية هبة، وهمُ بعدد أحلامى ويزيد، ومنهم مَن سكنهُ القلب أبدًا، شعراء وكتّابًا وفنانين كبار أذكر منهم للتاريخ: إبراهيم أصلان، إبراهيم عبد المجيد، أحمد سويلم، أسامة عفيفى، فريد أبو سعدة، محمد عفيفى مطر، أحمد الجناينى، جمال الغيطانى، جرجس شكرى، مصطفى عبد الله، د. سهير المصادفة، سيد الوكيل، د. السيد نجم، صبحى موسى، د. حسين حمودة.. وآخرين.

من ذكرياتى فى القاهرة زياراتى المتكررة للكاتب الكبير الراحل مصطفى نبيل رئيس تحرير مجلة الهلال ومؤسستها العريقة، وقد رحّب بطيبة قلب، ونقاء سريرة بمقالاتى رؤاى النقدية لبعض القصص والروايات، بدأت معه بمقال عن عبدالوهاب البياتى، وآخر عن قصص إبراهيم أصلان.. ولم تنقطع علاقتى بالهلال حين جاء صديقى الروائى سعد القرش الذى جعلَ من المجلة بيت وسكن، وبعده خالد ناجح الذى تولّى مشكورًا إصدار كتابين لى ضمن



> اللقاء بنجيب محفوظ منحة، إذ لم أرَ الأهرامات، رغم تعدد زياراتى للقاهرة، ولكننى اكتفيت برؤية الهرم الإبداعى الأكبر

سلسلة كتاب الهلال فى عامٍ واحد وهما (سحر النيل) و(النيل..مبدعًا) قراءة فى الإبداع المصرى المعاصر ٢٠٢٠.. وهى الهلال العريقة وقد ظلت حتى فى ذاكرة النسيان، أحد أحلامى أن أضيف اسمى مع أسماء كبيرة، وكان لى ذلك بفضل الله، ومثابرتى فى تحويل الحُلم إلى حقيقة.

أذكرُ أيضًا تعرّفى إلى صديقى الكاتب الأستاذ مصطفى عبد الله فى أخبار اليوم، حين كان مشرفًا على الصفحة الثقافية الأسبوعية، رحّبَ كثيرًا، ولم يكتفِ بتعريفى إلى عديد كبار الأدباء والصحفيين، نشرَ عنّى أخبارًا، سواء عن وجودى قادمًا من الثغر فى القاهرة أو عن إصداراتى ومشاريعى الإبداعية، توطدت علاقتنا كثيرًا، ولا أنسى دوره الكبير فى إصدار أول ديوان لى فى الهايكو العربى عن دار ميريت ٢٠٠٥.

و«أخبار اليوم» العريقة تأخذنى من شريان قلبى فى أمانٍ وراحةِ بالٍ إلى «أخبار الأدب» حيث زيارة الراحل الكبير الصديق جمال الغيطانى الذى رحّبَ بأصالة المبدعِ الكبير، واستقبلَ شعرى ونثرى الذى كنتُ أبعثه فى البريد إلى الجريدة من مكان عملى ببنغازى، وكان مهتمًا بإبداعى قبلَ أن يرانى، وكانت كلماتى جواز سفرى إلى مدن روحه العطرة بالمحبة والتواصل، وهذا يُحسبُ للكاتب الكبير.. غير مرةٍ أفردَ لبوحى الجريح صفحات الفضفضة حينَ راقَ لهُ ما فيه من حزنٍ وصدقٍ ومن شذرات حبٍّ لمصرَ وشوقٍ للقاهرة، وظمأى لأفيائها، وبفضل الغيطانى أصبحت أحد كتّاب الجريدة العرب المثابرين حتى بعدَ رحيله المؤلم، ظل التواصل مع رؤساء التحرير الكتّاب الكبار الأساتذة عبلة الروينى ومصطفى عبدالله وعبلة الروينى وطارق الطاهر وعلاء عبدالهادى.



والقاهرة تذكرنى لحظاتها المخملية بالكاتب الكبير صلاح عيسى، ودعوته للكتابة لى كلّما التقينا، وهو الظامئ لأخبار العراق فى تلك الأيام، ومن خلال تشجيعه تفجّرت على صفحات جريدة القاهرة شعرًا ونقدًا وحواراتٍ مهمة مع الكتّاب المصريين والعرب.. وحاورتنى أسرتها أكثر من مرةٍ، أجراه الكاتب والروائى رمزى بهى الدين حول تجربتى فى قصيدة الهايكو العربى، كأول تجربة فى شعرنا العربى، وأول ديوان يصدر عنها لى فى الفضاء الإبداعى العربى فى ٢٠٠٥ بدعمٍ معنوى من صديقى الشاعر اللبنانى المقيم فى المكسيك د. قيصر عفيفى رئيس تحرير مجلة الحداثة (الحركة الشعرية).. واستمريت مع الجريدة حتى بعد رحيلهِ، ولكن للتاريخ، كانت للجريدة طعم وإيقاع إنسانى وفكرى وإبداعى كبير.

وفى القاهرة حقلٌ مشمسٌ آخر، باذخ فى ثمره وعطائه، مجلة أدب ونقد العريقة، واهتمام كبير وتواصل مع رؤساء تحريرها الكاتبين الكبيرين الصديقين فريدة النقاش وحلمى سالم، ولا يزال التواصل مع الشاعر عيد عبد الحليم رئيس التحرير الحالى فى مصافحة بالقلب والكلمات بكل حبّ وتقدير لهذا المنبر الثقافى الإعلامى الكبير.

لقاء تاريخى

كان اللقاء بالأستاذ نجيب محفوظ منحة، وهبة الله لى، إذ لم أرَ الأهرامات، رُغم تعدّد زياراتى الصيفية للقاهرة، ولكننى اكتفيت بلقاء ورؤية الهرم المصرى الإبداعى الأكبر، تاريخ وفكر وسرد خرافى وإنسانية وحضارة، نجيب محفوظ بوصلة الحكمة والإبداع والحبّ والحلم والحياة.. كان لقائى بالسارد الكبير صيف ٢٠٠٤ بمكان حريته وتأملاته وأحلامه فى «فرح بوت» بالجيزة، وحوله حواريوه، كانَ اللقاء عميقًا باذخًا فى معناه، رُغم وقته القصير الذى لا يتجاوز الدقائق، ولكنهُ جوهرة الوقت كُلّه.. اختصرت الزيارة تقديرًا لصحته، ولعدد المحيطين بهِ من مريديه وعشاق إبداعه وحديثه وجلسته.. كتبت عن سحر اللقاء ذلك فى الصفحة الأخيرة من مجلة «الأهرام العربى» فى لغةٍ تدخّل فيها الشعرُ كثيرًا، وتحت عنوان (فى ضيافةِ نجيب محفوظ).

وشريط الذكريات على شاشة حياتى والذى توليت كتابته وإخراجه، دائم العرض بلا توقف، وأبطاله الملائكيون أصدقاء وأحبة بلا عدد، والمكان القاهرة- الحلم- الكنز- اليوتوبيا فضاء الجمال والحبّ والتواصل والإبداع.. والزمن فى اللازمن، والقلب لا يزال نابضًا بحبّ هؤلاء الأصدقاء والحبّ والشوق إلى القاهرة قِبلة المدن العربية، مركز الكون بلا منافس.. ما دام كنز الكلمات لا ينفد.. والقصائد مبيح لها مداهمة قلاع جسدى فى احتلالٍ سلمى عظيم مريح وخالد.

شاعر وناقد عراقى يعيش فى مصر

ألف مدينة ومدينة

من أين قد تبدأ الكتابة عن القاهرة؟ من قول الله عن أرض مصر فى الآية الكريمة «ادخلوها آمنين»، أم من جامعها العتيق الذى أسسه عمرو بن العاص حين أقام فى مدينة الفسطاط، أم من نيلها الميمون ومقياسه فى جزيرة الروضة، عما تكون الكتابة؟ عن قاهرة المعز وأول عمل فنى معمارى أقامه الفاطميون «الأزهر الشريف»، وأحيائها البديعة فى قدمها؟ أم عن القاهرة الحديثة بشوارعها العريضة وطرقاتها الممتدة باتساع لتقرب المسافات. إنها مدينة غير مدركة الأبعاد، سائرة فى موكب الزمن دون أن تتخلف رغم لهاثها عن ركب الحضارة، ماضية بثقة، تخبئ فى داخلها ألف مدينة ومدينة، فلا عجب أن كل ما تبحث عنه من الممكن أن تجده فى القاهرة.

لنا عبد الرحمن

وصلت إلى القاهرة فى المرة الأولى شتاء عام ٢٠٠١، للمشاركة فى معرض القاهرة الدولى للكتاب، ثم انتقلت للإقامة بها بشكل دائم فى عام ٢٠٠٢ أدهشنى اتساع المدينة ورحابتها، كنت أقارنها فى ذهنى بمدينة بيروت الصغيرة التى من الممكن الانتقال فى أرجائها وبين الساحل والجبل والوادى فى غضون ساعة من الزمن. بينما فى القاهرة تتشكل علاقة مختلفة مع الوقت والزحام والشوارع المكتظة بالمارة والعابرين بالسواح والباعة الجائلين، بالطلبة والمغتربين، بالموظفين وربات البيوت اللواتى يتعجلن الرجوع لإعداد طعام الغداء، كل ما فى القاهرة يحفز على التأمل بها؛ إنها لوحة ملهمة تشتبك ألوانها وتتجاور فى اتساق مثير يحير المخيلة ويدفع للذهن عشرات الأسئلة، عن الأحياء والأماكن التى كتب عنها العظماء والمبدعون، وخلدها الرسامون فى لوحاتهم، أردت الذهاب إلى مقهى الفيشاوى، ورؤية حى الجمالية، الحسين والسيدة زينب، أردت تتبع خطوات نجيب محفوظ فى أماكنه، بحثًا عن وجوه تختفى خلف المشربيات، تسترق النظر للعابرين.

فى القاهرة، تقودك الخطى للبحث عن أماكنك التى تتشكل علاقتك بها بمرور الوقت، ظللت فى الأعوام الأولى أتردد على شارع محمد محمود فى وسط البلد، حيث مقر الجامعة الأمريكية، كنت أدرس الترجمة وفى المساء أجلس لأرتاح قليلًا فى كافيه ومطعم «بون أبيتى»، الذى أزيل الآن، وحل مكانه «أولدش»، لاحقًا كتبت فى مجموعتى القصصية «صندوق كرتونى يشبه الحياة» عن هذه الشوارع، لقد أحببتُ المشى فى أحياء وسط البلد من باب اللوق إلى شارع قصر النيل، وصولًا إلى «الأوبرا»، التى كنتُ أعتبرها من أكثر الأماكن جاذبية، سواء من حيث رحابة الأفق والبناء الفخم للمكان إلى جانب التماثيل البديعة التى تنتشر فى ساحاتها، ثم مسرحها المكشوف وما يقدمه من عروض كنتُ أحرص على اختيار ما يناسب ذائقتى منها.



> كل ما فى القاهرة يحفز على التأمل بها، إنها لوحة ملهمة تشتبك ألوانها وتتجاور فى اتساق مثير يحير المخيلة ويدفع للذهن عشرات الأسئلة

فى عام ٢٠٠٤، كتبت مجموعتى القصصية الثانية «الموتى لا يكذبون»، وظهرت مدينة القاهرة ضمن أكثر من قصة فيها، أذكر منها قصة «السابعة إلا ربع مساء»، ثم فى عام ٢٠٠٩، بدأت فى كتابة روايتى «ثلج القاهرة»، التى دار جزء كبير من أحداثها فى منطقة «المنيل» حيث تعيش البطلة. كنت خلال الكتابة، أقود سيارتى كل يوم إلى جوار قصر المانسترلى، أقف فى ردهات القصر المطل على النيل، ثم أمشى عند الكوبرى الخشبى الذى يتوسط النهر، لقد ظللتُ مفتونة بهذا المكان طوال كتابتى للرواية، أعبر الشارع أمر من أمام سينما فاتن حمامة، ثم أدلف للشارع المزدحم المطل على النيل أيضًا، يتوسطه حلوانى «لارين»، كنت أشعر أن المكان يسكن بى، وأنى عرفت هذه الشوارع منذ زمن عتيق تضيع الفواصل بين حدوده، بين القاهرة فى العشرينات مع بطلتى «نورجهان» والرموز القديمة المتراجعة فى النسيان والحاضرة فى القاهرة الحديثة مع شخصية «بشرى» رسامة الجرافيك الشابة التى تسكن فى المنيل وشاهدت فى منامها الثلج يغطى شوارع القاهرة.

أما الزمالك، هذا الحى الراقى والهادئ؛ فقد استدعى فى داخلى مدينة بيروت فى تعرج الشوارع الصغيرة وانعطافها، فى الأبنية المنخفضة وأناقتها. ما زال هذا الحى من أحد أماكنى المفضلة فى القاهرة، كلما أردت التجوال من غير هدى أذهب إلى هناك ليس للمرور فقط على مكتبة الديوان لشراء الكتب؛ بل كى أمشى قرب النيل ثم أنعطف بلا دليل فى الشوارع التى لا أعرفها؛ حيث متعة التوهان التى تؤدى إلى اكتشافات صغيرة.

ماذا منحتنى القاهرة؟ ليس من الصعب الإجابة على هذا السؤال، كانت هذه المدينة سخية معى إذ أعطتنى بيتًا وأسرة وكتابة وأصدقاء مخلصين وجيرانًا ودودين؛ القاهرة يتعذر إدراكها تمامًا، حق الإدراك، هذا محال.. لكن الممكن هو حبها، وتلقى الحب منها.

روائية لبنانية تعيش فى القاهرة

مثل حلم جميل، عاشت القاهرة فى ذاكرتى من خلال فضاءها الذى يختلط فيه الواقع بعَبَق التاريخ وسحر الإبداع منذ طفولتى، حين اكتشفتُ قصص كامل كيلانى ثم الأفلام المصرية التى كانت تُعرَض فى سينما «بُوجْلود» بمدينة فاس، بدايةَ خمسينيات القرن الماضى. ذلك أن الحركة الوطنية المغربية المُناهضة للاستعمار الفرنسى، قرّرتْ منذ ١٩٤٤ أن تُنشئ مدارس حرّة تلقّنُ التعليمَ باللغة العربية لكى تُقاوم مشروع الفَرْنسَة المرتبط بالأهداف الاستعمارية.

حيث الروايات تنسج خيوطها فى كل آن

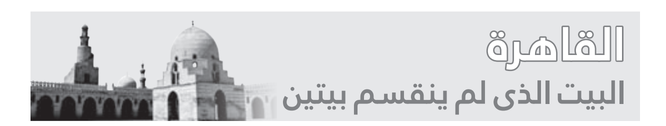
محمد برادة

لذلك أعتبر نفسى ثمرة من ثمار تلك المدارس المُعرّبَة التى كانت تستوحى برامجها ومُقرراتها التعليمية من مدارس مصر وسوريا والعراق... ولِحدّ الساعة، لا أدرى لماذا كانت إدارة الحماية الفرنسية تسمح بدخول الكتب والمجلات والأفلام المصرية إلى المغرب، كما كانت تسمح بجولات فنية يقوم بها فريد الأطرش ويوسف وهبى. مهما يكن من أسبابٍ وراء هذا العَمَى الفرنسى؛ فإن الثقافة العربية التى كانت مصر تُشيِّد أركانها الحداثية منذ مطلع القرن العشرين، قد أتاحتْ لى، منذ سِنٍّ باكرة، أن أتعرّف من بعيد على مدينة القاهرة التى كان اسمُها مرتبطا بإنتاج الكتب والمجلات، كما كانت أحياؤها مسرحًا للأفلام، ونيلها حاضرًا يُضفى البهجة على القاهرة التى كانت آنذاك تسبح فى الخُضرة والهدوء، كما كان ذلك يتجلى لى وأنا أشاهد أفلامًا مثل «الوردة البيضاء» و«يحيا الحبّ»؛ حيث تسودُ الأغانى الرومانسية وضحكاتُ النساء والغوانى المُرتديات لفساتين «ديكولتيه»، وحيث عمارات القاهرة تحتضن مشاهد من الحياة الجديدة التى تحلم بها الطبقة الاجتماعية المُتَبَرْجزة.

هذا الافتتانُ بالقاهرة من خلال الكتب والأفلام، هو ما سيجعلنى، سنة ١٩٥٥ وأنا فى السابعة عشرة من عمرى، أقرّر الالتحاق بالقاهرة لمتابعة تعليمى الجامعى، رغم صعوبة الحصول على جواز السفر من الإدارة الفرنسية.

لن أعيد هنا سَرْدَ ما سبق أن كتبتُه عن علاقتى بمصر فى محكيات «مثل صيف لنْ يتكرّر» (دار الفنك ١٩٩٩؛ وآفاق/ القاهرة ٢٠١٠)؛ لكننى أشير إلى ذلك اللقاء «المسرحى» الذى بدأتُ به أول إقامة لى فى القاهرة سنة ١٩٥٥: نزلتُ من القطار فى باب الحديد خلال شهر أغسطس والساعة تشير إلى الثالثة بعد الظهر، وأنا أحمل حقيبتى بيَدٍ وبالأخرى عُلبة كرتون تحتوى بذلة اشتريتُها من باريس.. أسيرُ وسط الزحمة تحت الشمس الحامية وأستوقفُ المارّة لأسالهم بلغةٍ أحرص أن تكون فصيحة فى نُطقها: «من فضلك، كيف أصل إلى بيت المغرب الكائن فى حى العجوزة؟». يستمع المارة إلىَّ ويتضاحكون وأنا مُرتبك وفى حيرة من أمرى.. كان لا بد من بضعة أشهر لكى أتعوّد على اللهجة المصرية وأجرؤ على استعمالها.

مع الأيام، وخلال السنة الأولى التى أمضيتُها فى المدرسة العباسية للحصول على التوجيهية، استطعتُ أن أتعرف على بعض الآثار الإسلامية، مثل جامع الأزهر ومسجد السيدة زينب، ومتحف الآثار الفرعونية فى ميدان التحرير، وأيضًا شاركتُ فى رحلة مدرسية إلى الأقصر وأسوان نبّهتْنى إلى ذلك الجانب الحضارى الذى لم يكن له حضور لدينا آنذاك فى المغرب. وفى الاتجاه نفسه، لم أكن أعلم أن فى مصر مواطنين أقباط، مع أن بعض التلاميذ الذين درسوا معى فى التوجيهية لم يكونوا مسلمين، ولم أكتشف مسيحيتهم إلا عند نهاية السنة الدراسية، وتلبيَتى لدعوة زميل فى بيته حيث اكتشفتُ صليبًا خشبيًا معلقًا على باب منزل أسرته؛ لكن معرفتى بالآثار الموجودة فى القاهرة ستزيد وتتعمّق من خلال صداقتى مع كل من جمال الغيطانى وسعيد الكفراوى فى



سبعينيات القرن الماضى. كل منهما شغوف بالآثار، بارع فى استحضار التفاصيل وإبراز مكامن الجمال المعمارى. وأذكر فى هذا الصدد، زيارة قمتُ بها مع الصديق المبدع إدوار الخراط إلى الكنيسة المعلقة للاستماع إلى قدّاس باللغة العربية والقبطية؛ فسُحِرتُ بالصلوات التى تُتلى بلغة عربية ذات نكهةٍ شعرية مؤثرة.

لو أردتُ أن أركّز على أهمّ البصمات التى تركتْها القاهرةُ فى نفسى وذاكرتى، لقلتُ قبل كل شىء إنها زرعتْ فى نفسى التعلق بالأمل فى مستقبل عربى تتحقق خلاله تلك التطلعات التى بلوَرتْها فترة الكفاح ضد الاستعمار. ذلك أن مصر، فى عهد جمال عبد الناصر وبعد تأميم قناة السويس، كانت تمهّد الطريق لحماية الاستقلال ووضع أسس التحرر والعدالة الاجتماعية. إلا أن هزيمة ١٩٦٧ كشفتْ الخلل وأكدت ضرورة الديمقراطية لبناء النهضة الحق. مع ذلك، لا أنكر أن القاهرة عرفت فى عهد عبد الناصر ازدهارًا ثقافيًا انعكس على كل مجالات الإبداع، من الأدب إلى السينما والمسرح والغناء، ما أتاح لمصر أن تتصدّر قافلة الإنتاج والتفاعل مع ثقافات العصر.

والعنصر الثانى الذى نبّهتنى إليه إقامتى فى القاهرة طوال خمس سنوات، ثم خلال زيارات سنوية لم تنقطع، هو ذلك الحضور اللغوى من خلال الكلام وتطويع اللغة العامية للتعبير عن أدق الأفكار والمشاعر. لقد نبّهتْنى إلى أهمية الكلام المنطوق وإلى سحر التنوع فى القاموس اليومى، وإلى تلك الحيوية التى يكتسبها الإبداع شعرًا ونثرًا، عندما يقترض من حيوية لغة التواصل اليومية، ومِنْ مخزون الذاكرة الشعبية. وهذا ما جعلنى أنتبه إلى أهمية اللغة الدارجة المغربية عندما بدأتُ أكتب القصة والرواية.

وفى روايتى الأولى «لُعبة النسيان» (١٩٨٧) استثمرتُ مخزونى من لغة الكلام الدارج؛ إذْ وظفتُه فى إبراز ملامح بعض الشخصيات الشعبية، وأيضًا فى تحقيق تعدّد اللغات والأصوات حسب التصور الذى نظّرَ له ميخائيل باختين والذى يُضفى حيوية ودينامية على شخصيات الرواية انطلاقًا من لغة الكلام وتمايُز طرائق التعبير، وهذه الميزة كانت موجودة فى عدد من الروايات المصرية المُميزة، مثل «عودة الروح» و«نائب فى الأرياف»

زرعت القاهرة فى نفسى التعلق بالأمل فى مستقبل عربى تتحقق خلاله تلك التطلعات التى بلورتها فترة الكفاح ضد الاستعمار

نبهتنى إلى أهمية الكلام المنطوق وإلى سحر التنوع فى القاموس اليومى، وإلى تلك الحيوية التى يكتسبها الإبداع شعرًا ونثرًا

لتوفيق الحكيم؛ لكن إقامتى فى القاهرة نبّهتْنى إلى أن اللغة الدارجة تستمد معظم قاموسها من اللغة الفصحى وتزيد من غِناها وتنويعاتها؛ فكأنما أيقظتْ العامية المصرية مخزون عاميتى المغربية التى اختزنتُها أيام طفولتى فى فاس والرباط.

وهناك عنصر ثالث تفاعلتُ معه خلال إقامتى فى القاهرة وزياراتى المتتالية لها، وهو أن فضاءها رَحِمٌ خِصْبٌ لتفريخ الرومانيسكْ (أى العناصر الصالحة لنسج الروايات وتأليفها). وهذا ما جعلنى أخصص فصلًا من «مثل صيفٍ لن يتكرّر» للحديث عن الرومانيسكْ الذى يمشى على قدميْن فى شوارع القاهرة وأزقتِها. فعلًا، هناك عوامل تاريخية واجتماعية أضفتْ عليها خصائص ساعدت على انفتاحها المبكر على تحولات الحضارة الإنسانية فى أوروبا، وعلى نُموّها وتضخم عدد سكانها بإيقاعاتٍ سريعة حوّلتْها إلى فضاءٍ يضجّ بالأحداث والأصوات والقصص الطريفة والغرائب المثيرة للخيال.

لأجل ذلك، من الطبيعى أن تكون القاهرة قد أنجبت روائيين كبارًا استمدّوا من فضاءها وعُمرانها وسكانها نماذج بشرية تشعّ بالدلالات العميقة والعواطف المحتدمة، والمواقف الباعثة على التفكير. ولعل نجيب محفوظ يلخص الكثير من أعماق القاهرة وأسئلتها الوجودية والروحية. ومنذ ظهور مواهب جيل الستينيات فى الأدب والفنون، والقاهرة أكثر حضورًا لدى مختلف أجيال المبدعين الذين يحققون منجزات تضفى عليها مزيدًا من البهاء والرمزية المُوحية.

الآن، وقد جاوَزَ عددُ سكان القاهرة عشرين مليون نسمة، وهى التى كانت ساكنتُها عندما زُرتُها أول مرة لا تتعدّى ثلاثة ملايين، لا أظنّ أننى أختار العيش فيها؛ بل ولا فى أى مدينة كبيرة مثلها عبْر العالم. ذلك أن مشكلات تدهوُر البيئة وانعدام الشروط الملائمة لمَنْ ارتادوا مثلى عقَبَة الشيخوخة، تجعلنى متشبثا بالسكَن فى منطقة ريفية أحسّ من خلالها أن الطبيعة ملجأ رَحيمٌ، وأن الاهتمام بالبيئة ضرورة عاجلة. غير أن المُدن التى سكنتُها وكتبتُ عنها ستظل حاضرة فى الذاكرة أسترجع من خلالها محطّاتِ حياتى وهى تتنامَى عبْر كيمياء تفاعُلِ الأزمنة واللحظات بين مدّ وجزر، بين إشراقاتٍ وكُسوف، بين أملٍ ويأس.

إن التاريخ الماضى للمدُن مهم ولا شك؛ لأنه يُبرز دور كلّ مدينة فى تشييد التراث وصوْن الذاكرة. والقاهرة نموذج ناطق بذلك. لكنّ التاريخ الحاضر يبقى هو الأهمّ؛ لأنه هو ما يسمح بتحقيق مستقبل أفضل، ومدينة القاهرة شيّدتْ ماضيها أساسًا من خلال العُمران والثقافة والإبداع والموسيقى والمسرح والسينما، لأجل ذلك هى فى حاجة دائمة إلى تأمين حرية الإبداع وحرية الحوار بين المثقفين وسُكان المدينة والوافدين عليها، لأن صوْنَ فضاء حرية المدينة فى حاضرها، هو ما يُعيدُ للماضى قيمتَه ويرسم خطى المستقبل.

روائى وناقد مغربى

وجدت قاهرة أخرى

د. محمد مشبال



كانت جامعة القاهرة البوابة التى دخلت منها إلى قلب المدينة العملاقة التى تسكننى روائحها حتى هذه اللحظة

كانت فكرة السفر للدراسة فى القاهرة فى الوسط العائلى بشكل خاص، حلمًا يفوق السفر إلى باريس أو مدريد أو لندن أو أى عاصمة أوروبية أخرى؛ فقد نشأتُ فى طفولتى على سماع حكايات من سافروا من أفراد عائلتى للقاهرة بطرق مختلفة لم تخل أحيانا من المغامرة، وعادوا إلى المغرب بعد انتهاء مدة دراستهم ليتقلّدوا مناصب جعلت منهم شخصيات بارزة فى مجالات الإعلام والتعليم، مثلما نشأتُ ثقافيًا على كل ما ينتجه مبدعو هذا البلد من أعمال أدبية وفكرية وفنية. فقد تشكّل وعيى منذ فترة مبكرة ابتداءً من السبعينيات وصولًا إلى الجزء الأول من الثمانينيات، على تلقى هذه الثقافة عبر المذياع والسينما والتلفزيون والكتاب؛ ثقافة استطاعت أن تشكِّل عقلى، وتسكن وجدانى، وتصنع حلمى بالسفر إلى القاهرة بعد حصولى على الباكالوريا؛ استبد بى هذا الحلم طوال فترة دراستى فى مرحلتى الإعدادى والثانوى، وشكّل حافزًا قويًا لإدمانى القراءة والكتابة، حتى أكون جديرًا بهذه الرحلة العلمية إلى أرض أنجبت طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ وأم كلثوم وكوكبة الأدباء والمبدعين العظام الذين صنعوا صورة مصر فى وجدانى وخيالى.

صورة حالمة ستصطدم بالواقع القاسى الذى كانت تعيشه مصر عندما وطئت قدماى أرضها لأول مرة، وكان علىّ أن أتحمّل الآثار النفسية التى نجمت عن هذه الصدمة التى تحدث للإنسان عندما يدرك الفرق بين الصورة الذهنية المثالية التى تراكمت فى وجدانه لسنوات طوال اختلطت فيها بالمشاعر الذاتية المفتونة بجمال الممثلات والأصوات الغنائية والحبكات الدرامية المؤثرة، وبين الصورة التى تتشكّل منذ اللحظات الأولى التى يبدأ فيها تفاعله مع المكان الواقعى الملموس بروائحه وأصواته وأجساده وألوانه وشوارعه وأرصفته ومحلاته التجارية وسياراته.

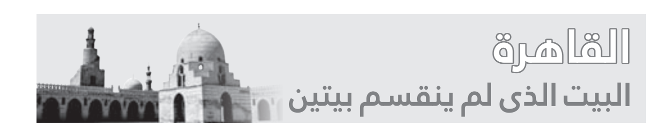
لا أنكر أن القاهرة التى فتنتنى قبل السفر وبعده، صدمتنى فى أول لقاء بها؛ كانت مصر فى أواسط الثمانينيات تعيش سياسيًا حالة الطوارئ، وبنيتها التحتية متدهورة نتيجة إهمال طويل أو إصلاحات جارية من قبيل حفر أنفاق المترو، وتجديد شبكة مياه الصرف الصحى التى شكلت فى هذه الفترة مشكلة بيئية خطيرة، أو انهيار مبانى قديمة مهترئة، أو اختناق مرورى؛ كنت أتطلع من نافذة سيارة الأجرة التى تخترق بنا شوارع القاهرة لأول مرة، إلى رؤية القاهرة الجميلة التى ارتسمت صورتها فى ذهنى لسنوات طوال، فيصدمنى زعيق السيارات ومنظر مجموعات من أفراد الجيش بأسلحتهم تقف فى ناصية الشارع الطويل الذى قطعناه من المطار، وأكياس الرمل على الأرصفة، والأتربة التى تملأ معظم جنبات الطرق، وأكياس الزبالة المتكدسة فى مسافات متقاربة، والكلاب الضالة وجثث القطط الملقاة فى الشوارع الفرعية.

قضيت أكثر من شهر محتميًا بغرفتى فى أغلب الأوقات قبل أن أطرد الخيبة التى داهمتنى وأمحو آثارها من نفسى محوًا نهائيًا، عندما التحقت بكلية الآداب جامعة القاهرة؛ لأول مرة أشعر أننى فى جامعة حقيقية بطراز مبانيها الفخمة المكونة من كليات ومكتبات ودار الضيافة وقاعة المؤتمرات الضخمة بقبتها الشهيرة وساعتها الشامخة فى السماء؛ جامعة بسور ممتد يطل على حديقة الأورمان الشهيرة وعلى المنطقة الشعبية «بين السرايات» المتاخمة لحى بولاق الدكرور الشهير، وتخترقها شوارع ومساحات خضراء، وتنتشر فيها أبناك وأكشاك لبيع الكتب ومحلات لبيع مختلف أنواع الأكلات الخفيفة والمشروبات، وتقام فيها معارض مستمرة لمنتجات ثقافية محلية وعربية تمثل جنسيات الطلاب الذين يدرسون بالجامعة، وداخل مبانى الكليات تطالعك إعلانات عن أنشطة ثقافية وترفيهية وسياحية ينظمها الطلاب الذين يكونون ما يطلقون عليه بالأُسر، ولكل أسرة تسمية. جامعة رحبة ومتنوعة رحابة وتنوع المجتمع، يلتقى فيها طلاب من شرائح اجتماعية مختلفة.



كانت جامعة القاهرة البوابة التى دخلت منها إلى قلب المدينة العملاقة التى تسكننى روائحها حتى هذه اللحظة. ميدان العتبة أحد ميادين القاهرة العظمى، الذى سيصلنى بالصورة الحالمة لمدينة عرفتها وعشقتها قبل أن أنزل بها؛ فى هذا الميدان سور الأزبكية بكتبه المستعملة والنادرة، ومسرح الطليعة والمسرح القومى.

ما أجمل ليالى القاهرة عندما تتسلل من بيتك متجهًا لميدان العتبة فى انتظار ابتداء





العرض المسرحى الذى سيأسرنى لثلاث ساعات قبل العودة إلى إقامتى منتشيًا بعد منتصف الليل، لا أفكر سوى فى نقل نشوتى إلى مقال أنشره فى الملحق الثقافى لجريدة العلم، كما فعلت مع مسرحية «إيزيس» التى أخرجها كرم مطاوع وشاهدتها ثلاث مرات لفخامة العرض وجمال المسرح القومى بعد تجديد بنائه.

ميدان العتبة هو القلب النابض لمدينة القاهرة فى ذاكرتى؛ يفصل بين حداثة وسط البلد بمبانيه وشوارعه ومحلاته التجارية ذات النكهة الأوروبية، وبين عتاقة منطقة الأزهر وحى الحسين ومحلات خان الخليلى وشارع المعز؛ كتلة من المبانى العابقة بالتاريخ والدين والفن. فى كل رحلاتى للقاهرة أفضل قطع المسافة الفاصلة بين الميدان والمنطقة العتيقة مشيًا على الأقدام فى شارع الأزهر الذى أتخيله كلما عبرته، مثل يوم الحشر؛ طوال جانبى الشارع محلات تجارية متنوعة لا يمكن حصر السلع التى تبيعها؛ من قطع غيار وأجهزة كهربائية وأقمشة وعطور وتوابل وملابس وأثاث ومفروشات، وبين هذه المحلات تنتشر مطاعم شعبية تقدم السمك المقلى أو الكوارع ولحم الرأس والكبدة والكباب والكفتة والحمام المحشى والبط، كما تنتشر محلات العصائر التى تجتذبنى فى العادة وخاصة بعد قطعى لمسافات طويلة مشيًا.

عصير قصب السكر وتمر هندى وعرق سوس والمانجو، ارتبط مذاقها عندى بهذا الشارع الضيق الذى تتنوع ألوانه وأصواته وروائحه. وعلى الرغم من أننى أشعر بانزعاج كبير وأنا أخترق لجحه وصخبه، وأنتقد المسؤولين الذين لم يجرؤوا على تحويل هذا الشارع إلى ممرٍ منظم وهادئ ينقل الزائر بسلاسة من الجو الأوروبى إلى العتاقة الفاطمية والفرعونية، إلا أننى عندما أغادر القاهرة وأحن للعودة إليها، أشعر باشتياق إلى عبوره والاختلاط بروائحه وصخبه وألوانه. عندما أصل إلى حى الحسين وخان الخليلى أشعر كأننى نجوت من يوم الحشر لأنعم بجلسة دافئة فى مقهى شعبى تحيط بى المصنوعات اليدوية الذهبية والفضية والنحاسية والحجرية والورقية وصناديق الصدف والفوانيس والسبح، أو جلسات فنية غنائية شعبية فى بيت السحيمى، أو فى وكالة الغورى التى تقدم عروض فن التنورة والرقص الصوفى، وفيها شاهدت أول عرض مسرحى فى الهواء الطلق، كان مسرحًا دائريًا تعرفت فيه لأول مرة على الأستاذة عبلة الروينى زوجة الشاعر الراحل أمل دنقل التى حضرت العرض، أو جولة فى شارع المعز بعبقه التاريخى المصرى والعثمانى والأندلسى والبيزنطى.

ولكن سيظل ميدان التحرير هو الميدان المألوف الذى أنطلق منه إلى كل الأمكنة المحببة لى فى وسط البلد؛ دار الأدباء وأتيليه القاهرة اللذين حضرت فيهما لقاءات أدبية لكبار أدباء ونقاد مصر، ومسرح الجمهورية بشارع القصر العينى، وسينما مترو فى شارع طلعت حرب، ومقهى ريش، والحلويات الشرقية بمحل العبد وخاصة البسبوسة الكثيفة المزينة باللوز والبندق والفستق، كنت أشترى منها علبًا أضعها فى الثلاجة لآكل منها يوميًا، بل إننى أحرص على أن أحملها معى للمغرب، ولم تتمكن أن تعوض شوقى وحنينى إليها كل أشكال البسبوسة التى حاول أفراد عائلتى تقليد صنعها.

إذا كانت كل هذه الأمكنة التاريخية والحديثة قد رسّخت القاهرة فى أعماق وجدانى، حتى إن نفسى لتهفو لرؤيتها كلما ابتعدتُ عنها؛ فإن شقة أمينة رشيد وسيد البحراوى فى مدينة مبعوثى جامعة القاهرة، تختزل فى ذهنى حالة الثقافة المصرية النقدية والأدبية التى نهلت منها؛ ففى هذا المكان تبلورت بدايات وعيى النقدى، وشعرتُ بذاتى وهويتى، وبدأت قاهرة جديدة تتشكل فى وجدانى؛ قاهرتى أنا التى لا تشبهها بالضرورة قاهرة غيرى؛ إنها صورة مدينة كما عايشتها وأحسست بها وعشقتها؛ مدينة أخرى بعيدة عن الأحلام الذاتية الرومانسية والديكورات الفخمة والوجوه الجميلة والحبكات الدرامية المؤثرة؛ مدينة بأهلها البسطاء الذين يبتسمون لك ويرحبون بك ويكرمونك لمجرد أن يعرفوا أنك عربى. هذه المشاعر الإنسانية القوية لم أجدها فى أى مدينة أخرى.

أكاديمى وناقد مغربى

إنها مدينة أخرى بعيدة عن الأحلام الذاتية الرومانسية والديكورات الفخمة والوجوه الجميلة والحبكات الدرامية المؤثرة

عرفت القاهرة فى الصورة الحية عبر السينما، وتحديدًا عبر الأفلام؛ صلاح أبو سيف خاصّة، وروايات نجيب محفوظ، وأشعار عبد الرحمن الأبنودى وأمل دنقل، وأغانى أم كلثوم وعبد الوهاب وعبد الحليم، دون نسيان مقرئ القرآن عبد الباسط عبد الصمد، وذلك الأزهرى الذى كان قلبًا من بصيرة وجمال واسمه طه حسين.

مدينة بحجم بلد

منصف المزغنى

> لا يستطيع أى نص أدبى أن يعطيها حقها الكامل من التعبير الكافى الوافى وذلك لأن الكتابة عنها تظل عاجزة عن احتواء هذه الروح الغنية بأمواج حياة

كم حلمت بزيارة القاهرة وانتظرت دعوتها لى، فى فترة كنت أزور مهرجانات أخرى! وظللت على انتظارى، حتى طال، وحتى قررت أن أدعو نفسى بنفسى إلى القاهرة، لأزورها، فلى فيها أصدقاء وصديقات من أهل الشعر والأدب والصحافة (عبد الرحمن الأبنودى ومصطفى عبد الله وفاروق شوشة وأحمد الشهاوى وعبلة الروينى وآخرين، كنت ألتقى ببعضهم دومًا فى بغداد فى مهرجان المربد الذى كان يقام سنويًا أيام نظام صدام حسين)، ولمّا لم تصل الدعوة من القاهرة انتهزتُ فرصة وجودى فى الأردن بعد مشاركة فى مهرجان جرش، وكان لا بد من تأشيرة للأسف، وكنت حزمت أمرى ونلت تأشيرة من سفارة مصر بتونس، ودعوت نفسى بنفسى إلى القاهرة، وقبلت الدعوة، حدث هذا فى صيف ١٩٨٨.

أول ما لفت نظرى فى القاهرة هو أن الحياة كانت لا تكفّ عن النبض ليلًا ونهارًا؛ فهى لا تنام إلا لتصحو، وبعد التثبّت، تتأكد أن القاهرة مدينة ساهرة، ولا تعرف شيئًا اسمه النوم، إنها الحارسة، ويسمونها المحروسة.

ومن خلال الطائرة من عمّان إلى القاهرة كنت أتابع امتدادها الحيوى الزاخر بالسكان والمبانى والحركة من خلال المنظر الجوى، (هنا القاهرة) وهناك امتداد لا يكاد ينتهى، وتكاد لا تعرف متى يبدأ المعمار الذى لا ينتهى.

فى كل زاوية من القاهرة حكاية مربوطة بحركات وأحاسيس ومشاعر وحياة، كلها تصب فى قالب الروح المصرية المتدفقة مثل وادى النيل الذى يشق مصر ويضمّها معًا.. ولا يكف عن قول الحياة الحياة.

الإحساس الذى انتابنى، عندما زرتها أول مرة هو أن مصر بلد يوحى بالحكاية والقصة، والدراما، أكثر مما يوحى بالشعر، نعم، هى أكبر من أغنية أو حالة عابرة شاعرة، فما أن تبدأ القصيدة حتى تغمرها مياه الحكاية، وتطير بها حالات متخاطفة، لا تستقر على حال؛ فالنثر نفسه ملتبس بالشعر، ومكتظّ بفوضى، كلها موسيقى. أتذكر أنى تفاجأت بالحدّ المعدوم بين النثر والشعر فى حياة القاهرة، ولعلّ حرف الهاء زائد فى اسمها، وربّما هى «القارّة».

والناس فى القاهرة، على اختلافهم الفكرى والعاطفى، كلهم معمار مسكون بحكايات وملاحم، وملامح تجعل الشعر يجرى فى حوار الناس، كالنيل؛ فماذا سنكتب، إذا أصغيت إلى أعماق ناس القاهرة، وأمنياتهم وأغنياتهم، ولكن القاهرة تتمنع، ولا تظهر للزائر السريع، غير السطح، أمّا القاهرة الأعماق، فلا تمنح نفسها للسواح فى زيارة قصيرة، مثل كتاب عميق الفكرة لا يمكن أن يمنحك شيئًا إذا خطفت منه فقرات على السريع، إنها مدينة بحجم بلد، وفى أعماقها قارّة عميقة المناجم وعريقة الملاحم، ولن يحلم السائح العابر بأن



يأخذ منها أو تمنحه نفحة من روحها، لا بعد صبر طويل، وعمر مديد، القاهرة روح عميقة، لمن أراد أن يعيشها.
والقاهرة، مثل باريس، مدينة كونية. ماذا يمكن أن تضيف إلى القاهرة التى لا تكف عن الحياة فى الحكاية، والدراما، والمسرح، والأغنية، والموال، فى أرض منبسطة، تبدو مكشوفة للبصر، ولكن صبورة، وعميقة، والإقامة السائحة فى القاهرة لا تمنح الزائر العجول غير نظرة سائحة دون عمق، مكثف فى كل لحظة من زمنها العتيق، الفرعونى والعربى معًا، الإسلامى والمسيحى معًا، والعيش فى نيلها الإنسانى، بكل تناقضاته، هو الكفيل بكشف بعض أعماق هذه المدينة الملحمية التى يتعايش فيها شعب لا يكف عن النبض، والإبداع.
وأمّا طبقات القاهرة الاجتماعية، فلا تحسّ، أنها فى صراع سرّى (أكاد أقول رومانسى مع ظرف ولطف) من أجل الحياة نحو الأفضل، وهو صراع تختفى مرارته خلف هذه الطرافة المصرية الأصيلة التى اخترعها شعب يحب الحياة، ويرضى بها، ويتآمر باستمرار عليها من أجل تحسين شروط الإقامة فى الحياة، والانتصار حتى بروح من المرح والصبر.

الإحساس الذى انتابنى عندما زرتها أول مرة هو أن مصر بلد يوحى بالحكاية والقصة والدراما أكثر مما يوحى بالشعر

لا تمنح نفسها للسواح فى زيارة قصيرة مثل كتاب عميق الفكرة لا يمكن أن يمنحك شيئًا إذا خطفت منه فقرات على السريع

ولكن أهمّ ما فى روح مصر، هو هذا الإحساس بالوطن الذى صار مثل الدرع الواقى الذى يحرس مصر، والمصريين، ولعل هذا الإحساس متوفر فى الهواء، فى أرض مصر حيث الأهرامات والنيل، وفى سمائها حيث شمس الله التى لا تكف عن إنتاج الأمل، والكفاح من أجل الحياة، ومعاندة الظرف المادّى، حتى بالروح، وبالشعر، وبالوجدان القومى الذى يجعل الوافد الزائر إلى مصر يقتنع، فى الداخل، بأن نعت مصر بعبارة (أمّ الدنيا) لم تكن من قبيل العبث، أو العصبية أو الدعاية، قدر ما هى عبارة عن حياة تضجّ فى أمومة فى قلب القاهرة التى لا يستطيع أى نص أدبى أن يعطيها حقها الكامل من التعبير الكافى الوافى، وذلك لأن الكتابة عن القاهرة تظل عاجزة عن احتواء هذه الروح الغنية بأمواج حياة، بلا حدّ، وبلا شواطئ.
لم تنقطع زياراتى للقاهرة، ولكنها لم تنتظم، وأعتقد أن الأصدقاء فى القاهرة موجودون إلى اليوم، رغم أن الحتف لم يكف عن الخطف، ولكن الحياة لا تكف عن تعويض الصديق الراحل القديم بالصديق القادم الجديد، ومن أجمل من عرفت من الجيل السابق، أذكر محمود أمين العالم، وعبد الرحمن الأبنودى (سبق أن عرفته فى تونس) وغالى شكرى وصلاح فضل. ولا أنسى من الجيل الجدِيد من أهل الصحافة والشعر كلا من مصطفى عبد الله، وأحمد الشهاوى، وعبلة الروينى وبركسام رمضان، وكثيرين وكثيرات ممن يضيق المجال عن ذكرهم كلهم بالاسم والصفة، فالقاهرة أكبر من كل الكلمات، والذاكرة أصغر من كل الذكريات.
هل نسيت زيارة الأهرامات، الحق أن زيارتى كانت أمرًا لا بد منه، حتى لا يُقال أنى لم أزر مصر، ولا بد من التقاط صورة فى حضرة أبى الهول، ولقد تكررت زياراتى إلى مصر فى مهرجانات شعرية أيام المجلس الأعلى برئاسة الراحل الكبير الدكتور جابر عصفور، ودعانى كذلك الشاعر الصديق أحمد سويلم للمشاركة الشعرية أكثر من مرّة.
وفى الختام؛ فإنى نسيتُ الكثير، وسوف أنسى دومًا كلما ادعيت أنى كتبت عن مصر، أو دُعيت إلى الكتابة عنها؛ فالكلمات لا تسعفنى دومًا لاحتضان القاهرة فى مشاعر الذاكرة.

شاعر تونسى

ليس سهلاً أن يُشفى المحب منها

موسى حوامدة

أتردَّدُ على القاهرة منذ عام ١٩٩١ حين جئت أول مرة لحضور معرض القاهرة الدولى للكتاب، كان الشاعر المرحوم محمد أبو دومة مسؤول القراءات الشعرية فى المعرض، وكنت قد تعرفت عليه فى مهرجان جرش، قبل سنتين حين قرأت فى المهرجان للمرة الأولى، بعد أن صدرت مجموعتى الشعرية الأولى «شغب» ودعانى وبدون مقدمات إلى المشاركة فى القراءات الشعرية.. صحيح أننى اعتذرت، وخفت من مواجهة جمهور المعرض؛ لكننى شعرت بالكثير من الحب والطمأنينة. يومها تعرفتُ على الكثير من المبدعين المصريين والعرب والتقيتُ الشاعر الفلسطينى توفيق زياد وشعرتُ كأنى موجود فى مدينتى وبين أهلى.. هذه هى القاهرة؛ لا تشعرك بالغربة أبدًا، بل تحضنك وتحنو عليك، كأنها أم رؤوم.

ومنذ ذلك التاريخ وأنا أزور القاهرة باستمرار، حتى أننى صرت أقيم فيها فترات طويلة، وأخطط للبقاء فيها.

القاهرة ومع عدم نسيان كل التاريخ فيها والعصور والأزمان والآثار، والمعرفة المسبقة لها من خلال السينما والدراما والأدب المصرى لكن فيها سر عجيب؛ فهى من أكثر المدن التى زرتها قدرة على نسج علاقة حميمة مع الكائن الذى يحبها، وليس سهلاً



أن يُشفى المحب منها، فما إن تقع فى حبها حتى تأخذك ولا تعيدك، وهذا ما حدث بينى وبين هذه المدينة العبقرية.

وأذكر أن صديقى الناقد د. صالح السيد قالى لى مرة: مصر هى التى تحبك قلت كيف ذلك أنا من يحبها، قال (مصر فيها سر، هى تعرف من يحبها).. وبالفعل أشعر أن حبى للقاهرة يختلف حتى عن حبى لأى مدينة أخرى، فهى تبسط نفسها وتستطيع السكن فى القلب والروح.

لا تشعرك بالغربة أبدًا، بل تحضنك وتحنو عليك، كأنها أم رؤوم

ومهما تحدثت عن القاهرة؛ فلا يمكن أن أفيها حقها، فعن أى جانب يمكن أن أتحدث؟ عن التاريخ الذى يتنفس حيًا أمامى، عن الأزمان المتعاقبة والحضارات الراسخة، أم عن الآثار والعراقة والبساطة والحياة الواقعية الساحرة أم عن المثقفين والمبدعين الذين تعرفت عليهم فيها، أم عن بساطة وأصالة شعب القاهرة الطيب والعفوى، أم عن جلساتها وضحكاتها ومسامرتها المحببة، عن أحيائها، أم مساجدها أو مقاهيها، وشوارعها وحواريها؟

لا يمكن حصر الحديث عن القاهرة فى جانب واحد، فهى أكبر من موضوع أو مقالة، وقد فتحت لى القاهرة خلال إقامتى فيها أفقًا جديدًا للقصيدة ولكتابتها، ومنذ تركتها حتى اليوم بسبب كورونا توقفت عن كتابة القصيدة.

آمل العودة السريعة لها، كى تعود لى القصيدة.

وما دلَّنى غيرُ النيل على سرى
من أى عَذابٍ تُولدُ الكلماتُ
من أى كهفٍ معتمٍ فى أقبيةِ النورِ
تبزغُ شمسُ الشعرِ
يا ليلَ القاهرة العذبَ
دع النيل يمازحنى..
وأمازحه
يمنحنى سرَّهَ الغامضَ
وأعطيه سنواتى الماضية
يمنحنى رقتَه، فيضَه، عنفوانَه
وأعطيه كلَّ ذكرياتى السوداء
يغسلها ويرمى بها فى قاع البحر هناك
ويعيدنى فتىً فى العشرين
أو فى الثلاثين
فقد شمَّمتُ رائحته
ولمستُ بطنَه الناعم بيدى هاتين
حين كنتُ فتى يطاردنى الحمام
وما دلَّنى غيرُ النيل على سرى
وما دلنى غيرُ ليلِ الغزالةِ النافرِ على حصتى فى الجحيم
وتيهى فى وجوه العابرات.

تبسطْ ورقَّ حتى تصيرَ ليلاً وليلكًا
تبسطْ حتى تطفو سرابًا خفيفًا على وجه الهواء
فما ينفعك الكلام على الطلول
ولا ينفعك الترحم على الموتى الذين تحملهم فى قبر رأسك
ادفنْ بعضَ موتاك هنا
أو كلَّ موتاك
واحملْ نعش ذكرياتك إلى ضفة نائية.

هنا النيل لا يعرف الحقد ولا المكر،
يرقُّ منسابًا فى سهول الروح
وباطن النقصان.

تماسكْ قليلاً
ولا تخترع لامرئِ القيس قيصرًا جديدًا
وخضْ مجرى النهر حتى تصير واحدًا من سواقيه
غريقًا من ضحاياه.

تراك اتَّزنتَ قليلا
ثقلتَ، تباطأتَ فى الوثوب
أم صرتَ حكيمًا
وقلبُك لا زال يطيش فوق بقعة وهم
وتحتَ ظلِّ شبهِ غيمةٍ بعيدة
تُراكَ انتزعتَ الصخرَ من أرض المجوس
أم حدَّثتَ هرمسَ بعين خيالك عما انتواه.

لا تكترث فالنهرُ لا يحملُ الضغينة
والماءُ يغسلُ الخطايا والندوب
ويرنو إلى الشمس حتى تراك
فما نفع الألوهة لقلب يفرُّ من بين ضلوعك
نحو الظلال
ونحو الضلال.

يا ليلَ القاهرةِ المُشعَّ
يا حُلمَ الدلتا الفسيح
مدَّ يديكَ إلى صبى الأسطورة
القادمِ من شرق الأرض
يحملُ شبحًا كسيحًا ؛
يطارده كلما برزت له حوريةٌ من هنا أو جنيةٌ من هناك
يقتله التَّذكر حين يقتله التناسى
يخنقه البعيد ويأسره الرجاء
ويسكنه الفراغ حين تجفوه الحروف
وتخذله ربةُ السماء.

ويا ليلَ القاهرة
دلَّنى على شبهى الذاهل فى البعيد
دلنى علىَّ.

شاعر فلسطينى



قاهرة النسيان

نبيل ياسين

إذا كانت المدن تبدأ من التخيل؛ فهذا يعنى أنك تبنى هذه المدن فى ذاكرتك لتقارنها فيما بعد مع المدينة التى تراها على الحقيقة. القاهرة ظهرت لى فى أفلام وفى مجلات وفى كتب. كنت أقرأ طه حسين فأرى الأزهر، ونجيب محفوظ فأرى خان الخليلى، ومسلسل عصام فى مجلة «سمير» (عصام فى طريق السموم)

تتسع المدينة كلما اتسعت الصداقة، ومدينة القاهرة تتسع وتتجدد وتضفى عراقتها لما هو جديد ومعاصر

وهو الصحفى الذى يجوب شوارع القاهرة على دراجته البخارية؛ فأرى مبنى أخبار اليوم حيث يُفترض أنه يعمل فيها صحفيًا استقصائيًا. هكذا تتكون القاهرة فى الذاكرة وفى الخيال.

عام ١٩٧٥ كانت الزيارة الأولى للقاهرة. بطبيعة الحال تشدك المدينة لرؤية معالمها وتاريخها وتراثها، والقاهرة مدينة غنية بإرثها المتنوع وعصورها المختلفة. بعد المدينة يأتى، بالنسبة لى، إرثها الثقافى الحى. فى بيت الشيخ إمام كان هناك أحمد فؤاد نجم ونجيب سرور. وفى اليوم التالى وصلنا أنا وعبده جبير إلى الجامعة لحضور أمسية لنجم وإمام. كان الطلبة آنذاك يشكلون المتراس القوى فى الصراع السياسى. التقيتُ بصنع الله إبراهيم فى مجلة الثقافة الجديدة التى نشرت لى فيما بعد قصيدتى الطويلة «الإخوةَ ياسين». كانت رواية «نجمة أغسطس» لصنع الله جديدة الصدور تستدعى الحديث عن ظروف كتابتها، سواء معه أو مع رؤوف مسعد.

كان الحديث الثقافى معلمًا بارزًا من معالم القاهرة، ففى ليلة نادرة دعانى مع عبده جبير؛ الرسام الذى كنت معجبًا بتخطيطاته الرشيقة المميزة فى مجلة «الكاتب» حسن سليمان، إلى مطعم مختص بالكشرى تديره سيدة مصرية فى مبنى قديم جدًا فى منطقة شعبية قديمة وسط القاهرة، ربما كان فى الوقت نفسه جاليرى للفن مكونًا من طابقين واسعين مفتوحين، ظل فى ذاكرتى دليلًا على نكهة المزج بين ما هو تراثى وما هو استعمال جمالى معاصر. طبعًا يمكن إدارة الذكريات فى مدينة لا تتعب من الحياة، مقهى ريش حيث كان نجيب محفوظ فى إحدى الأمسيات محاطًا بعدد من كتاب وأدباء مصر، مقهى الفيشاوى وخان الخليلى، وهو جزء من عبق وألق القاهرة. فى الزيارة الثانية مشاركًا فى فعاليات معرض القاهرة عام ٢٠٠٢، توسعت القاهرة مرة أخرى سواء عمرانيًا أو صداقيًا، سمير سرحان ، جابر عصفور، ومن جديد محمد عفيفى مطر، جمال الغيطانى، وعبد المنعم رمضان، وشباب الشعر المصرى الجدد. تتسع المدينة كلما اتسعت الصداقة، ومدينة القاهرة تتسع وتتجدد وتضفى عراقتها لما هو جديد ومعاصر. مدينة يمكن أن نطلق عليها أيضًا صفة قاهرة النسيان لأن المرء لا يقدر على نسيانها.

شاعر عراقى

قصائد عن القاهرة

سعدى يوسف



لم يَدُرْ في خاطر القاهرةِ الليلُ الذى نعرفُهُ
إنّ سماءَ أُثقِلَتْ بالنَّفَسِ الساخنِ آناءَ النهارِ
استسلمتْ لِلّيلِ كى تنسى قليلًا وطأةَ الأرضِ،
وكى تشربَ نورًا مُسْكِرًا يحملُنا حتى الصباحِ البارِدِ..
القاهرةُ
البيتُ الذى لم ينقسمْ بيتَين
والغصنُ الذى لم ينقصِفْ فَرعَين
والعَينُ التى تَنْعَمُ فى بحبوحةِ الجَفنَين..
والقاهرةُ
المعنى الذى ظلَّ يُطِلُّ:
الوردُ والمِسْكُ
وغصنُ البانِ والشوكُ..
وتلكَ النعمةُ السابغةُ:
البسمةُ والنيلُ!

ونأتى القاهرةْ
مثلما نأتى إلى جَدَّتِنا بعد طوافٍ خائبٍ
أيتُها الجَدّةُ:
كم أرهَقَنا العالَمُ!

يا أيتها الجَدّةُ:
ضُمِّينا إلى أحفادِكِ المنتظِرين.



ربما شاغلَتْنا الجسورُ
التى حملتْ عرباتِ الملوكِ عن النهرِ.
أعمقَ كالرملِ
ينسربُ النهرُ،
يبلغُ واحاتِ مصرَ البعيدةَ،
حيث التواريخُ مكتوبةٌ باللغاتِ
التى تتناسى تواريخَها.
النهرُ يدخلُ فى وجنةِ الطفلِ
طَمْيًا وخِصبًا،
ويدخلُ فى نَهدَى البنتِ.
يدخلُ من عتْبةِ البيتِ.
مصرُ المعابدِ حيثُ التماسيحُ آلهةٌ
والملوكُ ينامون فى الغُرَفِ المُذْهَباتِ
وفى مَرْكَبِ الشمسِ.
مصرُ التى لم تجدْ
ما تُسَمّى بهِ غيرَ مصرَ.
انتبذْنا من الليلِ رُكنًا قريبًا من البحرِ.



كانت تماثيلُ من مرمرٍ غابرٍ
تتراءى وترحل فى الموجِ.
كانت شفاهٌ تسيلْ.

3

حانة ستيلاّ
لم تكن حانةً.
ربما قبل قرنين كانت.
ورُبّما وُجِدَتْ قبلَ أنْ تُعصر الخمرُ.
أعنى كأن موائدَها
رُكِّبَتْ من ضلوعِ سفائنَ غارقةٍ من زمانِ البطالسةِ.
الضوءُ يدخل كالمترِدِّدِ.
لا شمسَ
فى مصرَ.
كان الزجاجُ القديمُ ثخينًا بفعلِ الترابِ الثخينِ.
الزوايا مَحدّدةٌ لذويها.
زوايا
السجونِ التى تتعتّقُ فيها الجواربُ.
ماذا ؟
القبارصةُ ارتحلوا منذ قرنٍ،
ولكنهم يسكنون
القنانى التى احتفظت باسمِهِم:

إنه القبرصى.
الشرابُ الذى يترنّحُ بين العَمى والبروقِ.
ولكنها الحانةُ
الحانةُ الحقُّ
فيها انتظرْنا الزمانَ الجديدَ،
وفيها شهِدنا معارِكَنا،
والقصائدَ تولَدُ مُشْرَبةً بالتمرُّدِ.

كنّا إذا ما ترنّحَ منتصفُ الليلِ،
نرفعُ سقفَ الأغانى.
سيأتى إلينا المُغَنّونَ من كل فَجٍ
عميقٍ.
ويأتى إلينا السقاةُ وقد أصبحوا الشاربِينَ.
بلادٌ مؤقتةٌ بين منتصفِ الليلِ والصبحِ.
لا بارَ فى الحانةِ.

البارُ يشبهُ أولى المتاريسِ.
حصنٌ حصينٌ له حارسٌ واحدٌ.
لن يمرَّ الهواةُ..
إذًا، فلنكنْ مثلَ من دخلوا حانةً.
ولنكنْ مثلَ مَن لم يرَوا حانةً.
نحن فى البرزخِ.
الصبحُ جاءْ.

4

مقهى البستان
لا أعرفُ مَن سمّى هذا المقهى «البستانَ»
ولا أدرى سببًا

أعرفُ أن المقهى يحتلُّ تقاطُعَ دربَينِ ذَوَى
ورشاتٍ للميكانيك
وأكشاكٍ تَعرِضُ أضغاثًا متناثرةً
بين السجّاد وأجهزةِ الهاتفِ
والخبزِ البلدى
وأعرفُ أن الفحمَ هو اللونُ هنا
فى هذه الزاويةِ الدكناءِ من العالَمِ
أعرفُ هذا، وأُسائلُ نفسى:
مَن سمّى البلقعَ بستانًا ؟
مَن جاءَ بما يفترضُ البستانُ:
زهورًا، شجرًا، وطيورًا، وإلخ..؟
الأشياءُ هنا متداعيةٌ
حتى لم يَعُد المرءُ ليأمنَ كرسيًا
والشاى هنا أسودُ كالفحمِ
إذًا أين البستانُ؟

أقولُ لكم:
إن «البستان» هو الحُلمُ الأوّلُ بالبستانِ!



5

ستكونُ لى بيتًا
تلُفُّ رداءَها القطنَ المهفهفَ حولَ أضلاعى الرميمِ:
ألم تجىءْ لتنامَ؟
كم طوّفتَ فى الآفاقِ حتى لم تَعُدْ تدرى بأى سقيفةٍ أنتَ!
البلادُ وسيعةٌ أبدًا
وضيّقةٌ
وأنتَ تدورُ
كالخذروفِ أنتَ تدورُ
ترمى حبْلَكَ امرأةٌ إلى امرأةٍ إلى امرأةٍ
وأنتَ تدورُ
فلْتهدأْ!
أقِمْ حيثُ النواقيسُ الغريقةُ فى مياه النهرِ
حيثُ الصبحُ شمسٌ
حيثُ اللوتُسُ الأبدى تمضَغُهُ الجواميسُ
اقتربْ منى
ولا تجفَلْ
ألم تشعرْ بأن ردائى القطنَ المهفهَفَ حولَكَ؟
الأبقارُ فى الوادى
وأنت على جلاجلِها تنام.

كتب الشاعر العراقى الراحل سعدى يوسف هذه القصائد فى لندن عام ٢٠٠٧



عبيد عباس

شاعر

الموت بين يدى «كيت وينسلت»

أذكر أول مرة شاهدت فيها فيلم «تيتانيك»، كان فى عرض خاص لقسمى؛ قسم اللغة الإنجليزية فى كلية التربية عام ١٩٩٩، بعد أن أثار الفيلم ضجة كبيرة فى كل العالم، وصرنا نرى صورة «ليوناردو دى كابريو» و«كيت وينسلت» الشهيرة متعانقين فى السفينة فى كل مكان، وأصبحت موسيقاه الخالدة، بصوت سيلين ديون، مرادفًا للحب والتضحية، وطبعًا كل شاب منّا أصبح يحمل روح «جاك»، وصرنا، لا شعوريًا، نكره الممثل «بيلى زين» الذى جسّد دور خطيب «روز»؛ لأنه كان يقف حائلًا بين البطلة وحبيبها والذى كان هو نحن جميعًا.

طبعًا لم يلمتس أى منّا، بسبب الكره والغضب، العذر للرجل، رغم أنه -وفقًا حتى لثقافتنا- لم يفعل شيئًا سوى أنه كان يدافع عن كرامته ومستقبل زواجه، كلنا تعاطفنا مع حبيبها (عشيقها من زاوية أخرى) بل وبكينا عليه، وباركنا تلك العلاقة التى ما كان أحد منّا سيقبلها لو كان مكان هذا الخطيب الجريح، أو كانت البطلة هى أخته أو ابنته.

لماذا؟

لأن الفن لا يرى الأبيض أبيض ولا الأسود أسود؛ لكنه يركز على النقطة السوداء فى البياض والنقطة البيضاء فى السواد، إنه اليد التى تدفعك داخل شعور الآخر؛ الآخر الضحية وإن بدا مجرمًا والعكس، فترى بعينيه وتتورط فى مأساته، فتحمل همه، وتعتنق يقينه ومبرراته، ثم تقوم بنفس أفعاله.

الفن، وهو العين التى ترى بها الزاوية الأخرى الخفية، يجعلك تحمل علمًا مطلقًا بالأحداث، هذا العلم المُطلق الذى جعل «الرجل الصالح» يقتل غلامًا، ويهدم جدارًا، ويخرق سفينةً، رغم غضب «موسى»، هذا لأن «موسى»/ الواقع مُشرّع وقاض يحكم بظاهر الأفعال، «موسى» يمثل التقاليد والأعراف والشرائع؛ لكن «الخضر»/ الفنان هو من يرى ما خلف الحُجب، والقوانين، وخلف «ما يجب وما لا يجب» ؛ فيؤمن أن كل جريمة ربما يكون خلفها جريمة أكبر، وكل مجرم ربما يكون هو نفسه ضحية مجرم آخر.

الفن ليس خطبة دينية؛ لأن ميدانه، كما يرى «كانْتْ» فى « نقد ملكة الحكم»، يختلف عن ميدان الأخلاق والمعرفة؛ فحكمه، وهو الذوق، جمالى ذاتى لا يحمل غرضًا معينًا سوى تلك اللذة العقلية الخالصة التى بها يقفز الإنسان من يقينه ومسلماته، إنه المصباح الذى يضىء لنرى، فنعرف أو لا نعرف الحقيقة، وهذا يتوقف على درجة شعورنا به.

إننا نعبر فيه كنهر لنصل للجانب الآخر مبللين بمشاعر جديدة، فلا نلتزم فى عبورنا، لا بقواعد السير ولا نستجيب لقوة الجاذبية؛ بل نندفع بشعور الغمامة التى تدفعها ريح الجمال، وتحكمها قوانين اللحظة السماوية.

فى الفن لا نتحرك بين حدّى الصواب والخطأ؛ بل بين حدّى الجمال والقبح، وقد تكون قصيدة فى وصف عاهرة أعظم من قصيدة فى حب الوطن، وقد تكون قصيدة فى مديح طاغية من شاعر كالمتنبى أكثر إقناعًا وجمالًا من قصيدة متشاعرٍ فى وصف النبى، وإن كان صادقًا.

الفن مع الدين والفلسفة، كما يقول صلاح عبد الصبور فى كتابه «حياتى مع الشعر»، هم طرق الاجتهاد التى «تحاول أن تمد بصرها فى إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته، كى يستطيع بعد ذلك أن يعطى لحياته معنى؛ فأصوات النبى والفيلسوف والفنان إذن أصوات شرعية تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها.. ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية فى زمانها الذى هو الديمومة، وفى مكانها الذى هو الكون، وفى حركتها التى هى التاريخ»، وبناء عليه يجيب صلاح عبد الصبور عن سؤال: هل للفن غاية بشرية؟ فيجيب:

«نعم، ولكن غايته هى الإنسان لا المجتمع،

وهل للفن غاية أخلاقية؟

نعم، ولكن غايته هى الأخلاق، لا الفضائل.

هل للفن غاية دينية؟

نعم، ولكن غايته هى الإيمان، لا الأديان» .

فى الفن لا يوجد موضوع مهم وآخر تافه؛ كل موضوع قابل أن يكون عظيمًا أو تافهًا، يتوقف هذا على «كيف» يطرح المبدع موضوعه، لا «ما» الذى يطرحه، والفن العظيم، فى تصورى، هو قدرة الفنان على إقناع أو إغواء آخر باتباعه فى كل وادٍ يهيم فيه حتى لو كانت قطعة خشب من حطام سفينة غارقة فى محيط، ونحن مجرد جثة متجمدة، وصوت «كيت وينسلت» المتقطع الحزين يحملنا، ونحن نهوى فى قاع المحيط، لسماء الجمال والخلود.

إنه يحدث هكذا فقط

كتبها قبل وفاته فى ٢٩ مارس ٢٠٢٢ وتُنشر للمرة الأولى

محمد عبد المنعم زهران

واحد.. اثنان.. ثلاثة.. أربعة .. خمسة.

عندما لا يوجد شىء أفكر فيه، أبدأ فى العد بأريحية وبهدوء عقل فارغ، أيضًا أبدأ فى العد باضطراب وتوتر عندما توجد أشياء كثيرة تلمع تباعًا فى ذهنى وتجبرنى على التفكير فيها دفعة واحدة؛ فيرتبك دماغى ويصدر صوت فرقعات مكتومة مصحوبة بأدخنة تضبب الرؤيا فى عينى، ثم يخمد نهائيًا كآلة تعطلت فجأة.

واحد اثنان ثلا.. علىّ أن أدرك بالضبط ماهية حالتى الآن تحديدًا، لماذا أقوم بالعد الآن تحديدًا؟ ربما سأعود إلى المقهى لأتناول مشروبًا باردًا، ثم أطلب قهوة وسأفكر فى استحضار الأشياء التى ينبغى التفكير فيها، أو ربما فى أولوية أشياء كثيرة تتدافع فى ذهنى لأفكر فيها، لم يعد بإمكاني الحكم بيقين فى حالتى.. الآن.. تحديدًا!

أجلس على المقهى، واحد اثنان ثلاثة أربـــ.. أطلب مشروب الشعير البارد لأن النادل ظهر أمامى فجأة فاضطررت إلى وقف العد، لأطلب ما رتبت أن أطلبه أولاً. قلت له ما أريد فابتسم لى وابتسمت له، عادة يعرف ما أطلب، القهوة ثم مشروب الشعير.. أحيانًا فى أوقات قليلة أطلب مشروب الشعير أولًا كما قررت الآن. وقف قليلًا أمامى وسأل عن صاحبى الذى كان يجلس معى منذ قليل، فقلت له أشياء، سأل عن أصدقائى الآخرين الذين يجلسون معى فقلت له أشياء وأنا أشكره.

ذهب الآن وتأملته وهو يبتعد، كعادتى فى تأمل كل شىء يمر. وفكرت فى أنه ربما وصل الآن إلى الثلاجة، وأنه يقف أمامها لينتقى الزجاجة الأكثر برودة، يفتحها ويضعها على صينية التقديم ويلتقط زجاجة مياه، بالتأكيد هو ينظر الآن إلى الأكواب الزجاجية على حافة البار لينتقى الأكثر لمعانًا، ربما يحمل صينية التقديم بيد واحدة ويتجه إلىّ الآن، ولكن ربما سيعطله زبون يطلب الحساب فجأة، ويصر أن يدفع الآن لأنه سيغادر سريعًا فيضطر للتوقف لمحاسبته وهو يحمل الصينية على يد، ولكننى انتبهت فجاة إلى زجاجة الشعير توضع أمامى وبجوارها زجاجة مياه وكأس ماء يلمع وابتسامة ثم استدارة مفاجئة، نظرت إليه وهو يبتعد وفكرت فى أن شيئًا ما قد حدث بالتأكيد وجعله يأتى بهذه السرعة.

واحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة فقط لأبعد عن ذهنى التفكير المُلح فى أى الأشياء تجاوزها أو تغافل عنها، ولكنى لم أستطع واستغرقت فى تأمل كل الأشياء أمامى، لم يهمل أى شىء، فاندهشت.

فقط عندما تذوقت مشروب الشعير، فهمت كل ما حدث.

عندما مر من أمامى بصورة عابرة قلت له «من فضلك أريد زجاجة أخرى»، لم أرد على تساؤله الطبيعى «لماذا؟» فقط نظرت إليه، وعندما تناول زجاجة الشعير وهو يدقق النظر فيها بتمثيل متقن لشخص لا يدرى، وعندما لمحت نظرة لوم فى عينيه لى، اضطررت أن أتكلم: «هذه الزجاجة فتحت من عدة ساعات وخرجت من الثلاجة لزبون ربما غير رأيه أو انصرف، فأعدتموها إلى الثلاجة مرة أخرى، ويمكنك أن تتذوقها لتفهم ما أعنيه».

فجأة تلاشت ملامح التمثيل المُتقن من على وجهه واختفت نظرة اللوم وتحولت إلى نظرة صدمة مباغتة، ارتبك وجهه وتكلم عن النادل الآخر ووصفه بالغبى والذى لا يفهم واعتذر ومضى.

ابتسمت وأنبت نفسى لأننى لم أترك له مساحة للهرب، أووووف واحد اثنان ثلاثة.. ألا يتوقف هذا العقل عن العمل.. واحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة.. أنبت نفسى على اليقين الذى تحدثت به، كان ينبغى أن أتحدث بطريقة احتمالية كعادتى فى رفع الحرج وتجاوز المواقف دون إلصاق أحد ما بالحائط. دائمًا أستطيع السيطرة على نفسى، وأتجاهل وأتظاهر بأننى لا أفهم.

يحدث الأمر هكذا دائمًا دون سيطرة منى؛ إذ لا يمكننى منع عقلى من التخيل القائم على أشياء واقعية تافهة وبسيطة ولا تثير أدنى انتباه.

أشعلت سيجارة لأمنح عقلى الهدوء، رغم مطالبات أصدقائى لى بالكف عن التدخين لأننى أسعل بطريقة مستمرة، ولكن ما العمل؟! التدخين هو الفعل الحاد الذى يمنحنى التركيز فى شىء محدد، فى هذه اللحظة تحديدًا ينام عقلى ولا يفكر إلا فى مذاق الدخان وما إذا كانت نوعية التبغ جيدة أم مختلطة بأشياء اختلطت عليها فى المخزن فأفسدتها. واضطررت أن أنهض لأشترى واحدة أخرى، ولكن لم يكن هذا هو السبب وحده.

واحد اثنان.. تحديدًا منذ ساعة كنت أجلس هنا.. على المقهى، كنت أجلس مع شخص لا أريد ذكر اسمه، امممممم إذا كان عقلى سيحكى فلا بد أن أقول إنه صديق، ليس صديقًا مقربًا.. يمكن القول إنه زميل عمل، إذ لن يكون ممكنًا أن يكون شخصًا عابرًا لمجرد أننى لا أود تذكر الأمر.

كنت أجلس معه عندما هاتفته زوجته مرة ومرة ومرة، وكان يرد فى كل مرة بضيق ولا يفهم، وكنت أفهم.

كنت قد قابلتها مصادفة منذ عدة شهور فى «الماركت»، وساعدتها فى الشراء، وتحدثنا ونظرت إلىّ نظرة ما، نظرة أفهمها وأفهم ما سيترتب عليها تمامًا وبتفاصيله الدقيقة، ولكننى تجاهلت الأمر وأبديت عدم الفهم، أعادت إلىّ النظرة مرات، وفى كل مرة أفتح موضوعًا جادًا جدًا، يمكن القول إننى لم أكن أريد أن أصدق، واستدعيت اللايقين لنجدتى فأسعفنى. أخيرًا حملت حقائب مشترياتها ومضت ومضيت.

واحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة.. بعد وقت آخر قابلتها فى حفلة زفاف، وكنت أجلس مع زوجها زميلى، ولم تنظر لى طبعًا ولم تعاود نظرة «الماركت»، كانت نظرة أخرى، بدت كمن ينظر إلى شخص عبيط! ولكننى لم أستطع منعه، لقد تجول رغمًا عنى واستطاع فهم نظرات متبادلة بينها وبين ثلاثة رجال فى حفل الزفاف.

وعندما جاءت لتجلس معنا على المنضدة دخنت سيجارة كانت

جيدة التبغ فأوقفت عقلى، واحد اثنان ثلاثة أربعة.. وتحدثنا ببساطة عن غلاء الأسعار فى «الماركت» وكيف أننى ساعدتها، ووقفت مطربة تغنى أغنية لأم كلثوم فاقتربت من زوجها زميلى وحضنته فابتسمت. ودخنت سيجارة أخرى.
على المقهى اندهش زميلى لأنها هاتفته ثلاث مرات، أردت أن أدخن وكرهت اللحظة التى اشتريت فيها هذه العلبة سيئة التبغ. واحد إثنان ثلاثة.. لا يجدى العد .. واحد إثنان ثلاثة أربعة خمسة.. لا شىء يجدى، وقاعدة الخمس ثوان بدا أننى لا أريدها أن تمضى بنجاح.. كنا سنسهر معًا كما قال لها لأنه يريد أن يحكى لى أشياء كثيرة عن سير التحقيقات فى مشكلة أدخل نفسه فيها، وكنت أفهم كيف يمكنه الخروج منها ببساطة ودون أدنى مسئولية، وكنت أوشكت أن أبدأ كلامًا لن ينتهى ليستطيع إنقاذ نفسه. ولكننى نهضت وقلت له فجأة "سأمضى» وقلت له إننى نسيت أمرًا ما وقلت له لنتقابل غدًا، وقلت له أن يعود إلى المنزل الآن، وبتمثيل مُتقن دفعته للتفكير بأن زوجته بالتأكيد قلقة أو خائفة أو ربما تشعر بالوحدة.
وهكذا مضى، وفهمت أنه الآن يعتقد أننى لا أريد أن أساعده، وبينما أمضى أمسكت الهاتف.. صفر واحد إثنان.. «آلـووو.. زوجك فى الطريق إلى البيت.. احترسى.. ولا تنسى أن تزيلى الميكاب.. لا تنسى» وأغلقت الخط.
وقفت أمام كشك السجائر غاضبًا وأعدت له لعلبة المقلدة، ولأننى زبون مهم لعن الناس والغش والعالم المخادع ومنحنى علبة أصلية. لم أشكره وعدت إلى المقهى.
وعندما طلبت مشروب الشعير وجاء فى وقت قصير جدًا، واحد إثنان ثلاثة.. أرغمت تفكيرى على المضى بعيدًا عن صاحبى، وفكرت فيما يفعله النادل فى الداخل بينما أنتظر، ودخنت سيجارة، آآآآه الراحة الكاملة حين يكون التبغ جيدًا ولا يبعث على التفكير.
أنهيت مشروب الشعير وطلبت القهوة المعتادة، وعدت أفكر فيما يقوم به العامل، الماء البارد.. البن.. لمحة سكر بسيط وتقليب هادئ على نار هادئة جدًا.
وعندما جاءت القهوة فى الموعد الذى قدرته تمامًا دون لحظة زائدة ودون ارتباك، رن هاتفى مرات عديدة ولم أرد لأنها كانت هى، كنت أنظر إلى اسمها على شاشة الهاتف وأتخيل وجهها وما تريد قوله، أستطيع تخيل حتى نبرة الصوت والانكسار المختفى وراء الكلمات.
كنت يقينيًا أيضًا هذه المرة ولم أترك لها نافذة للهرب، لأن الأمر كان يشبه الحتم. وكان علىّ القيام به بصورة يقينية كاملة.
أخيرًا صمت الهاتف فعاودت التفكير فى أشياء أخرى وأنا أتخيل أنها حتمًا ستكتب رسالة، وفى نفس اللحظة دقت رنة رسالة فى هاتفى، كانت هى.. فتحت الرسالة وقرأتها، كلمة واحدة «شكرًا» .
ولكن ما لم تظهره الرسالة أنها وبينما تكتب «شكرًا» كانت يداها ترتعشان.. وأخطأت مرة ومرة فى تهجى «شكرًا» وبعد أن أرسلتها تركت الهاتف ووضعت أصابعها فى فمها وهى تحدق فى لا شىء، وهذا اللاشىء كان مخيلتها التى صوّرت لها الأمر لو أن زوجها قد دخل المنزل فجأة!!
واحد اثنان ثلاثة .. ينبغى أن أتوقف عن هذا.. أنجح أخيرًا.. عندما التقطت سيجارة من العلبة الجديدة، اختبرتها وكانت لحسن الحظ جيدة التبغ.

نصوص

السيد نجم

1

صغيرًا.. جلست فوق رمال البحر أحصيها، خلت نفسى نجحت، وإلا لماذا
قررت أن أمتلكها؟ فصنعت منها هرمًا، بدا لى فى أول النهار صغيرًا..
قررت أن أشيد هرمًا أكبر، نجحت.. بدا لى أنه ما زال صغيرًا، أسرعت وشيدت هرمًا أكبر من كل الأهرامات، بمضى دقائق قليلة، راودنى خاطر أرعبنى.. ماذا لو جاء موج البحر وانقض عليه؟!
مارست فكرة جديدة، أن أحفر خندقًا من حوله، نجحت.. قبل أن تنفرج أساريرى، بدا لى أن مياه الموج أكثر قوة، قد تتجاوز الخندق وتبلغ هرمى!
أضفت فكرة أفضل، أن أشيد سورًا عاليًا جدًا، نجحت.. لم تطل بسمتى، بدا لى أن موج البحر أعلى، قد يتسلق السور، فيملأ الحفرة ويبلغ هرمى!
لم أجد فى رأسى فكرة تسعفنى.. بكيت.
لما رجعت إلى أمى، وعرفت سبب بكائى، كادت تبكى!
لسنوات طويلة، كنت أسأل رأسى عن سبب بكاء أمى؟ فلما عرفت وجاءتنى الإجابة.. كانت أحفادى الصغيرة تصنع هرمًا تظنه كبيرًا من رمال شاطئ البحر.

2

(أعطنى كفك) قالها أبى عندما اقتربنا من الفاترينة الزجاجية، يدفعنى بعيدًا.. وجدنى مندفعًا بعيدًا عنه، شعرت بقبضة يده القوية أكثر. تعلقت باللعبة خلف الزجاج، حصان نافر الرأس والأذنين وشعر الرقبة، كاد يهم بالطيران!
أتمنى لو أتحرر من قبضته، رميت نظرة غاضبة من أسفل إلى أعلى، إلى حيث عينيه.. لاحظت الذبابة مقيدة بحدود عويناته. دون أن أدرى، تعلقت بها وشعرت بالشفقة عليها.. أراها حائرة، تتلاطم بين اللعب العملاقة.

نزعت كفى، نجحت فى تحريرها..
لمحت ظل أبى مطأطأ الرأس، ملتوى الرقبة.
بكلتا كفاى أشرت إلى اللعبة.. بدأت أسعى لإقناعه بطريقتى، استخدمت أصابعى العشرة، مشيرًا إلى اللعبة.. رأيت الذبابة الحائرة المقيدة تطير على غير هدى.. فظن أبى أننى أسعى لتحريرها..
وظننت أن أبى يبحلق النظر فى اللعبة، ربما يقرر شراءها..
بينما كانت الذبابة، كما هى حائرة حبيسة، ما زالت!

لأنه كان ما يزال صغيرًا، كانوا لا يعبأون بوجوده فى مجالسهم. ففى مجلس الرجال ليس له الحق فى المشاركة بالتعليق عما يسمع.. وفى مجلس النسوة ليس من حقه الاستماع إلى كل ما يتفوهن به.. وإلا لماذا يعمدن إلى الهمس والغمز واللمز؟!
وحده، وجد تفسيرا أقنع به رأسه.. لأنه فقد أبيه، ولم ينجح فى رعاية أمه كما يجب.
فلما سمع أمه تهمس لجارتها، دون أن تنتبه لوجوده : (أنا فى حاجة إلى بهيمة بدلا من تلك التى ماتت.. ماذا أفعل؟!) ولأن الجارة لا تملك مالا ولا بهيمة، اكتفى بالبكاء معها، وبقى الولد القابع تحت أرجلهن، مشرئب الرأس، معلق الأذنين.
ظل الولد معلقًا بظلهن، وهما فوق الطريق إلى حيث لا يعرف، وهو قابع فوق عتبة الدار. تركاه وحيدًا، بقى شاردا حتى سمع من يأمره.. أن يتأمل أصابع يديه، ولا يبكى!
بدا وكأن يدًا خفيه قذفت به، رمته فوق شاطىء النهر، فتعلقت الأتربة بجلبابه. لم يعد يشعر بالوحدة،

3

مع ذلك غلبته الدموع، وصنعت عجينة من طين، كست الأرض من حوله. كان فى مثل تلك الجلسات من قبل، يعبث فى الطين فرحًا، يصنع كرة أو حتى ثعبانًا، هذه المرة صنع أربعة أرجل، وذيلا غير قصير، وفى المقدمة ما يشبه رأس البهيمة، وانشغل كثيرًا حتى نسى ميعاد تناول الغداء.
جاء المساء عاد إلى الدار، ورغب فى النوم من شدة التعب، سمع صوت الهاتف يأمره:
(خذ البهيمة لترعى فى الحقل القريب)
ذهب ولم يعد إلا بعد منتصف الليل، هاله أن وجد بهيمته وقد كبرت، وكبر ضرعها حتى لامست الحلمات الأرض!
وهو ما أدهشه وأدهش أمه.
لم تسأله من أين جاءت البهيمة وكيف؟!
سألته فقط: (هل البهيمة لنا؟!)
فانطلقت بسمة سعيدة غامضة من صفحة وجهه.. أسرعت الأم إلى الضرع، شربت وشرب معها، حتى كسا الحليب الدافئ اللذيذ نحورهما. يحار من يراهما، يتسربل الحليب من أعلى إلى أسفل أم العكس.
وبالرغم من أنه سمع الهاتف نفسه يأمره بأن يتأمل نفسه فى مياه النهر، وقد تشكلت رأسه كرأس البهيمة، وأصبح من ذوات الأربع، ويملك ذيلًا غير قصير.. عمد الولد الصغير إلى إحكام إغلاق جفونه الأربعة، أكثر كثيرًا عما قبل.

4

فلما لملم الولد
الكلمات، وحاول أن يحصى عدد ظل الكائنات، لمح انطلاقات فى الفضاء.. كان يبحث عن حبيبه! لم تسعفه الإشارات، ولا لغات العالم والكلمات، ولا همهمة هنا وصرخات هناك.. ويا لهول الحقيقة، الحبيبة ما زالت بعيدة!
وبينما قارورة العطر تهم بفضح الإنطلاق.. ولذة الجرح فى الكهف البعيد.. انطوى تحت جلده.. وانتبه.
كانت هى.. بصوتها، وأريجها، وحضنها، تسكن كهف قلبه.. فانتشى يقول:
«أنا وهى وطن للجراح!»

5

بلهفة.. لا أدرى لها سببًا، كنت أتعلق بكف أمى،
كانت دومًا صامتة.. ونحن نهم بعبور الجسر.
بحفاوة، أدرى سببها، كنت أركل الصخرات الصغيرة، ولا أخطئ أهدافى،
وكانت أمى غير مكترثة.. ونحن فوق الجسر.
بنشوة، لا أخفى سببها، كنت أهلل وأنا أضم كل الكائنات من حولى ومن أمامى، بينما تبدو أمى شاردة بما لا يعنينى.. وأنا فى نهاية الجسر.
لا أدرى لماذا كانت أمى تنظر خلفها، فور أن نجتاز الجسر.. تقول: «ياه، كم كان الجسر طويلا؟!».. بفرح، أسعى وأكافح من أجل أن أحرر كفى من قبضة أمى.. تظل ترمقنى وأنا وحدى أعدو وأصرخ تحت الشمس، وبسرعة تنشغل عنى.. كانت شواهد المقابر، تشغلها أكثر..
اليوم عندما عبرت الجسر وحدى، لم أكن متلهفا لشىء، ولا محتفيًا بالصخور الصغيرة، ولم تلهينى نشوة اجتيازى الجسر..

«يحمور» السيد «واو»

وسام جنيدى

لم يكن السيد (واو) يبحث عن الحب ولكن هذا لم يكن بالضرورة يعنى أن الحب لم يكن يبحث عن السيد (واو)، تلك العبارة التى تصلح لكى تكون شعارًا لمسلسل أمريكى محدود الإنتاج تلخص حياة السيد (واو)، ليس حياته العاطفية فقط. بالفعل لم يكن السيد (واو) يبحث عن الحب، ولكن عندما وجدها وأحبها وهبته نفسها فقط لأنها تحبه. هى، باختصار شديد، جميلة فى كل شىء، وليس عليك سوى أن تتأمل تلك الكلمة وتضع تحتها العديد من الخطوط.

كذلك لم يكن السيد (واو) يبحث عن المال، ولكن هذا ليس معناه أن المال لم يكن يبحث عن السيد (واو)؛ فالسيد (واو) دائمًا يمتلك المال، لم يكن غنيًا، ولكنه يملك المال الذى يساعده على تحقيق قناعاته البسيطة، سيارة متوسطة القيمة، معطف ثمين، سهرة جيدة، دخان إنجليزى... إلخ.

كل ما كان يبحث عنه السيد (واو) هو السعادة، ولكن هذا لم يكن يعنى أن السعادة تبحث عن السيد (واو)، من أحبته ويذوب بها عشقًا، الجميلة ذات الخطوط العديدة تحت الكلمة، لظروفٍ قاهرة، لم يرها سوى مرة واحدة! لذا لم تكن سعادته مستمرة.

عدم نقصان المال أو زيادته عن حد معين أيضًا كان يحرمه سعادته فى لذة الكفاح من أجلِ المال أو الإنفاق ببذخ الذى يملك مالاً لا يُحصى؛ لذا كانت سعادته بالمال وقتية أيضًا.

منذ كان مراهقًا، قرأ موقفًا من حياة (جون لينون) مغنى فريق البيتلز الشهير، عندما سألته المعلمة الخاصة به عن ماذا يريد فى المستقبل كمهنة، وإجابته أنه يريد أن يصبح سعيدًا، ومن حينها أصبح كل هم السيد (واو) أن يصبح سعيدًا، كان يؤرقه كل يوم أثناء نومه تخطيه سن الثلاثين دون زوجة أو أطفال أو مستقبل مهنى مقبول، ولكن فكرة السعادة كانت تطغى عليه فى الصباح خاصة مع فنجان قهوته المصحوبة بالعديد من التبغ الإنجليزى الذى يحرقه فى غليونه.

لم يكن السيد (واو) يبحث عن (يحمور) ولكن هذا ليس معناه أن (يحمور) لم يكن يبحث عن السيد (واو)، (يحمور) هو رجل متسكع يماثل السيد (واو) سنًا، ولربما هيئة وجسدًا، رآه السيد (واو) يتسكع أمام البناية التى يسكنها، فأعطاه جنيهًا فضيًا، ولكن (يحمور) طلب منه سيجارة بابتسامة ساحرة لم يقو السيد (واو) على مقاومتها:

- أنا آسف يا باشا، بس الدنيا (خربانة) معايا اليومين دول.

من يومها أصبح (يحمور) يطارد السيد (واو)، فى المقهى، فى البار، فى عمله المتقطع، فى منزله، حتى فى جلساته العائلية التى لا تفلح فى تقريب المسافات بينه وبينهم، السيد (واو) كان يتعجب دائمًا، كيف يجده (يحمور)، حتى اسمه كان غريبًا عليه، فالسيد (واو) علم بطريقة ما أن معنى كلمة (يحمور) عند كتاب الرواية هو الجانب الشخصى الذى يقوم الروائى بسرده فى رواياته، ولكن كيف يكتسب رجلًا هذا الاسم! ومع الوقت شعر السيد (واو) أن (يحمور) هو الهدية التى أتت إليه ليكمل بها فراغات السعادة فى حياته الشخصية، كما يكمل الكاتب رواياته بالجانب الشخصى لملء فراغ القضايا الكبيرة، أصبح يحمور موجودًا عندما يفتقد السيد (واو) المال، حتى أنه يأتى له ببعض السجائر المتفرقة الأنواع التى يحصل عليها من المارة، وعندما تغيب حبيبته، الجميلة ذات الخطوط العديدة تحت الكلمة، ينظر (يحمور) إلى صورتها مستفهمًا وهو يبحث فى شقة السيد (واو) عن شىء يأكله فيجيبه السيد (واو) فى حنين وأسى بلكنة مغربية (الحبيبة ديالى)* فيردد (يحمور) جزء من موشح أندلسى (سلت من لحظيها خنجر.. وسقت من مبسمها سكر.. مكتوب على در مبسمها «إنا أعطيناك الكوثر»)، فيضحك السيد (واو) حتى تطفر الدموع من عينيه، علّمه (يحمور) التسكع فى الطرقات مثله، يحمور ذو عز غابر يبحث عن عز جديد من خلال السيد (واو)، لكن السيد (واو) لم يمنحه شيئًا، بل (يحمور) هو من كان يكمل حلقة السعادة فى حياة السيد (واو)، على الرغم من أن السيد (واو) لم يكن يبحث سوى عن السعادة ولكن هذا لم يكن يعنى أن (يحمور) لن يكملها.

* الحبيبة ديالى: باللهجة المغربية تعنى حبيبتى

الجفاف فى الحلق

شريف عبد المجيد

عندما عدت فى ذلك المساء كان على أن أشعر بالبرودة، سارعت فى خطواتى، وكان النساء يلملمن الغسيل من أسطح المنازل، ويغلقن النوافذ والشبابيك، والحوانيت تغلق أبوابها، والشوارع تغتسل من آثار تعبها القديم.
ولما اشتد المطر دخلت مقهى قريبًا وجدتهم يشاهدون فيلمًا، شعرت بالغثيان، ليس من مشاهد القتل الكثيرة، ولكن لأن البطل ظل يضرب البطلة حتى نزفت من فمها، ثم قبلها قبلة شديدة أحسست برغبة فى التقيؤ. خرجت من المقهى، بصقت، ولكنى لم أتقيأ فى تجاه ما كان يتصاعد صوته بشدة منذ ثلاثة أيام، وأنا أريده أن يبتعد، ذلك الصرصور الصغير الذى عسكر خلف نافذتى تمامًا.
طرق الباب بشدة.
فتحت له الباب، ونظرت له نظرة سريعة، ودخلت.. جلس على أقرب مقعد وهو يفك رباط حذائه.
وأتاه صوتها من بعيد:
- اتأخرت ليه؟
لم يجب استلقى على الكنبة ولم يفكر فى طلب الطعام
كان اليوم الجمعة، أراد أن يستحم ليتوضأ، ولكنه عندما توجه للحمام وجده مشغولًا.
ارتدى ملابسه وخرج دون أن يلاحظه أحد.
قابله صديقه الذى أخبره أنه تزوج منذ سنة.
وعندما ذكره أنه حضر فرحه، صعد معه إلى المنزل فقال لصديقه:
- أختى اختلفت مع جوزها وقعدة معانا فى البيت.
خرج صديقه لبضع لحظات وعاد؛ فقال له: إنت بقالك أد إيه ماحلقتش؟
طرقت زوجه الباب ودخلت بالأكل.
ضحك صديقه، ثم أطرق: باين عليك مافطرتش.
تركه وخرج مسرعًا دون أن يقول شيئًا.
شاهد الجموع تخرج من المساجد – جلس فى المقهى مع زميل دراسته الذى قابله خارجًا لتوه، فظل صامتًا فترة طويلة.
سأله الآخر عن أحواله، فقال له:
شعرى طويل
ضحك الآخر بشدة، وبعد أن شربا الشاى أعرب عن استيائه؛ لأنه لم يعمل منذ تخرجه، وأنه لولا عمله مع نقاش من فترة لأخرى لما وجد ما ينفقه. فتذكر هو أيضًا أنه انتقل فى أكثر من عمل، وأن أخته غضبت مع زوجها، وأن أباه مريضًا منذ ثلاث سنوات وسأله الآخر عن أخباره؛ لكنه ظل صامتًا.
أعلن جهاز التلفزيون الموجود فى المقهى أن الله أسعد مساءهم كما أسعد صباحهم، بالطبع، وأن هذا برنامج الشباب، وكان الرجل ذو الشعر الأبيض الذى يبدو عليه مسئولا يقول إن شباب هذه الأيام كسول وينتظر العمل الحكومى، ولا يريد أن يعمل فانفجر ضاحكًا وتذكر أنه منذ فترة طويلة لم يضحك.
اقترب منه أحدهم الذى طلب منهم أن يأتوا معه ليصلوا العصر. ترك المقهى وعندما تابعه قال له إنه جنب وظل يمشى صامتًا فى الشوارع. يتابع إعلانات النيون وأفيشات الأفلام ويتأمل الناس تمشى فرادًا وفى مجموعات ومطاعم المأكولات التى تقدم الهامبورجر والشاورما والبيتزا الممتلئة عن آخرها.
فشعر بالجفاف فى حلقه؛ فبصق وجلس بجوار محطة الأتوبيس، وتذكر أنه سبب الخلاف بين أخته وزوجها لأنها باعت قرطها الذهبى ليجرب حظه فى السفر كعمرة، ولكنه لا يستطيع أن يسافر ولم يفكر فى ذلك، ولاحظ أن الشاب والفتاة اللذين كانا بجواره قد قاما، وكل منهما ممسكًا بذراع الآخر، وتمنى أن يأكل ذرة مشوية، فجال ببصره؛ فلم يجد أحدًا فى المحطة، وتساقطت حبات المطر؛ فشعر بالبرودة، وسارع فى خطواته، وقال: لعل النساء الآن يلملمن الغسيل من أسطح المنازل ويغلقن النوافذ والشبابيك، وأن الحوانيت قد أغلقت أبوابها بالفعل، والشوارع لا زالت تغتسل من آثار تعبها القديم، وأن هناك حلًا ما وعليه أن يتخذ قرارًا، وازداد المطر وصار يصدر أصواتًا عجيبة باصطدامه بأسطح العربات الواقفة؛ فشعر بالانتشاء، وبدأ يغنى أغنية قديمة لا يحفظ كل مقاطعها.

بين نظرتين

نهلة أبو العز

فتحت الباب بحذر بعد أن تأكدت أن الطارق هو «شعبان» البواب، أخذت منه أرغفة الخبز الثلاثة والجريدة. أغلقت الباب بعد أن منحته النقود بلا كلام، عادت بالخطوات البطيئة نفسها إلى المطبخ.. كان براد الشاى يغلى، سكبت نصف الكوب فقط، ووضعت بيضة مسلوقة مع قطعة جُبن صغيرة فى الطبق، أغلقت عليها باب غُرفتها بعد أن وضعت الطبق وكوب الشاى على منضدة خشبية متوسطة الحجم بجوار السرير. فتحت التليفزيون لتسمع الأخبار بلا اهتمام، قبل أن تضع أول لُقمة فى فمها رن جرس الهاتف الموجود على المنضدة، رفعت السماعة ببرود ولم ترد، صوت من الجانب الآخر قال:

- أمى.. من فضلك أريد أن أكلمكِ، أمى.. ألو..

صمت لم تتنازل عنه، على الرغم من تغيُر لون وجهها.

أغلقت الخط بعد أن انتهى من حديثه الطويل عن أحواله ورغبته فى رؤيتها دون أن تنبس ببنت شفة، وضعت البيضة فى فمها دفعة واحدة وبدأت المضغ على مَهل، وبالكاد بلعتها، فتحت درج الكومودينو وأخذت حبة دواء من شريط أزرق، ومعه ألبوم صور. تصفحت الألبوم بالهدوء نفسه.. فى أول صورة طفل يرتدى «سالوبيت» أبيضَ وهى تحمله برفق وتبتسم، يضع يده على كتفها وينظر معها للطفل، وخلفهما ستارة بيضاء منقوشة باللون الوردى.

كان هذا اليوم هو سُبوع «فريد»، طفلها الأول، تذكر جيدًا عندما وضعت ولدًا، كان «علوان» زوجها سعيدًا جدًا.. قال بزهو:

- شكرًا يا «ثريا» هانم، منحتنى صبيًا يحمل اسمى ويرث العيادة.

ابتسمت وهى تقول:

- أتمنى أن أراه مهندسًا.

غضب منها وخاصمها يومين لأنه لا يقبل أن يعمل أول أبنائه بمهنة غير مهنته ومهنة عائلته.

من جديد، رن الهاتف ورفعت السماعة بلا كلمة واحدة، جاءها صوت ابنتها هذه المرة:

- ماما.. لماذا تعذبين نفسك وتعذبينا معكِ؟ «ثريا» الصغيرة نجحت اليوم وتريد أن تتحدث معكِ.. ألو.. تيته.. أنا أحبك، نجحت وحققت مركزًا متقدمًا.

بصوت هامس قالت:

- مبروك.

وأغلقت التليفون.

الصورة الثانية فى الألبوم كانت لـ «فايزة» يوم أن وُلدت ويحملها «فريد»، بينما كان «علوان» يقف بعيدًا، قال يوم أن وضعتها:

- البنت همّ يا «ثريا».

- لكن أنا فرحانة.. كل أشقائى رجال ولم أجرب إحساس أن تكون لى أخت.

قال بصوته الخشن:

- والدك كان محظوظًا.

لم تكترث كثيرًا برأيه؛ فالنظرة فى وجه «فايزة» كافية لتغير وجهتها نحو الحياة.

«فريد» عاش فى ثوب أبيه؛ يتحدث مثله ويرتدى ألوانه نفسها ويسمع الموسيقى نفسها. أما «فايزة» فكانت مُنطلقة مرحة، لا تكترث كثيرًا بقواعد البيوت العريقة، وهذا كان يحقق لـ«ثريا» بهجة وروحًا وخروجًا من قالب الحياة المجمدة التى عاشت فيه.
مثل كل يومٍ، نامت وهى تحتضن ألبوم الصور وتركت التليفزيون مفتوحًا، جاءا فى المنام معًا: زوجها وأبوها، كانا يقفان متحفزين لها، قال أبوها:
- هل هذه أخلاق البيوت العريقة؟
رد «علوان»:
- كيف تعيشين بمفردك يا هانم؟
لم تدرك جيدًا أكان هذا حلمًا أم حقيقة؟
وكيف يكون حقيقة وهما ميتان منذ سنواتٍ طويلة؟
الليل قادم وتشعر بالجوع.. قامت متكاسلة وأعدت طبقًا من الخضار المسلوق وقطعة لحم صغيرة، أكلت ووضعت الطبق على المنضدة، ابتسمت فجأة عندما مر طيف «إسماعيل» أمامها، هو كذلك، كلما مر على حياتها أضاف شيئًا جميلًا ورحل.
يوم أن قال لها أُحبكِ، كانت فى السادسة عشرة من عُمرها، الخجل والتقاليد منعاها أن ترد عليه، لكنها كانت سعيدة جدًا، بعدها بعام تزوجت «علوان» بيه، صاحب المستشفى الكبير وابن وزير الصحة. يوم زفافها أهداها هذا العِقد من اللؤلؤ، تحسسته برفق، لم تخلعه يومًا من صدرها، وكلما انفرط أعادت لضمه بنفسها.
مثل النسمة كان يهفو عليها كلما اشتد الحر، تعمَّد أن يسكن فى عمارة ملاصقة لها، وكانت نظرته الدافئة تكفى لبرد حياتها المُستمر.
عندما ذهب «فريد» لأول مرة إلى المدرسة، وجدته هناك ينتظرها، ولأول مرة منذ زواجها يتحدث معها:
- مبروك.
قالها بابتسامة.. رفعت عينيها لتراه بشكل واضح لأول مرة، كان وسيمًا، ملامحه متناسقة ومتألفة، بودٍ قالت:
- ميرسى.
وذهبت وهى تحتضن نظراته.
وجدت الألبوم على الأرض.. رفعته وفتحته من المنتصف، لتجد صورة «علوان» فى حفل تخرج «فريد» فى كلية الطب، كما أراد، كان سعيدًا وهو يمنحه أمانة المستشفى ويقول له:
- الآن يمكننى أن أستقبل الموت وأنا مرتاح.
«فريد» كان مسخًا بلا شخصية محددة، يقلد أباه، حتى غابت ملامحه الحقيقية، لم تحضر هذا الحفل، يومها كانت ترعى أباها الذى أصابته جلطة فى القلب، بينها وبين «فريد» حاجز لا تعرفه، وبينها وبين «فايزة» بحرٌ من التفاهم والود؛ لذا كانت تفضِّل أن تكون دومًا برفقتها، الصورة المُقابلة لـ«فريد» و«فايزة» و.. «إسماعيل» ابن عمتها، جاء ليزورهم فى العيد والتقطت هى هذه الصورة.. كانت تقصدها حتى يبقى معها هُنا.
تعشق الصور وتعيش بين أشخاصها أكثر من العيش معهم، يوم أن جاء لزيارتهم كانت ترتدى فستانًا أزرق قصيرًا وحذاء أبيض وتركت شعرها على طوله مفرودًا.. كانت تعلم أنه يحب طول الشعر وانسيابه، لمحت من بين نظراته نظرة لوم ومنحته هى نظرة عتاب.

ساعى بريد دمشق

إبراهيم محمد عامر

لكم هى هذه القصة محزنة، ولكم هى مؤسفة!
سأحكيها لكم كما وقعت أمامى، وسأحكى لكم كيف صِرتُ من أبطالها..
فقد كان صباحًا مثل بقية الصباحات فى بلدنا، القاهرة، باردًا فى البداية، ثم حارًا بعد ذلك.. لم نعد نعرف جوًا يميز هذه المدينة..!.. حسنًا..
وكنت أتجه نحو المقهى، لأقضى عليه الساعات الطوال، أفرّج عن نفسى بمال زهيد.. فاليوم يوم راحة من العمل..
وجلستُ، ووضع أمامى القهوجى ترابيزة صغيرة، وطلبتُ منه كوبًا من الشاى..
وظهر فى حارتنا ساعى البريد فجأة، لم أرَ كيف ظهر، ولكنى سمعتُ صوته الجهورى يهتف فى قوة:
- بوسطة!
فنظرتُ نحوه..
كان رجلًا فى الأربعين، نحيلًا يرتدى جاكتة رمادية اللون، ويضع على كتفه حقيبة من الجلد، بها عدد كبير من الأظرف..
ظهرت الوجوه فى النوافذ والبلكونات، وألتف حول الرجل عددًا من الناس فى حارتنا..
وتعجبتُ كيف لا زال يستخدم الناس الأظرف والطوابع كوسائل للتواصل فى زمن الإنترنت والهواتف الخارقة!
وكان ممن التفوا حول ساعى البريد فتاة جميلة، تسأله فى لهفة بلهجة شامية:
- هل من خطاب يخصنا؟
نظر لها الرجل فى إعجاب، وقال:
- من أنتم يا صبية؟!
ردّت:
- ننتظر خطابًا من أخى.. إنه فى سوريا.. دمشق..
أخذ الرجل يدور بنظره باحثًا فى الأظرف، ثم قال بلهجة آسفة:
- لا يا.. جميلة.
أبتعدت عنه..
وأتجهت نحو بيتها..
وكانت قد ظهرت منه امرأة عجوز إلى جوارها طفلًا جميل الملامح.. وكان يبدو عليهم جميعًا الملامح الشامية الجميلة.. ونادت فى لهفة:
- سلوان.. هل من خطاب؟!
رفعت الفتاة وجهها إلى أعلى، وقالت فى سرعة:
- نعم.. نعم يا أمى..
فقال الطفل فى لهجة ماكرة:
- لا يا أمى.. لم يمنحها ساعى البريد شيئًا..
فأشارت له الصبية محذرة غاضبة متوعدة، ثم تلفتت حولها فى حرج..
ووجدت وجهها يتوجه نحوى، واقتربت منى على استحياء، وقالت:
- هل يمكنك أن تؤدى لى معروفًا؟!
فتركتُ كوب الشاى من فورى، وقُلت:
- بالطبع.. إن كان فى استطاعتى.
قالت، وهى تشير إلى بيتهم:
- إنك لا تعرفنا...
قاطعتها على الفور، وقُلت:
- بل أعرفكم.. أنتم العائلة السورية التى سكنت فى حينا منذ سنتين.
أبتسمت، وقالت:
- حسنًا.. هو ذاك.. إن أمى تنتظر منى أن أقرأ لها خطابًا من أخى..
فقلت:
- حسنًا.. ولكن...
وذكرتُ لها أنى لم أرَ ساعى البريد يمنحها خطابًا؛ فقالت فى حرج:
- بالفعل.. ولذلك سأستعين بك..
قلت:
- آنستى لا أعرف حقيقة كيف يمكن لى أن أساعدك؟
قالت فى حماس:
- يمكنك أن تساعدنى جدًا فى هذا الأمر.. إنها ليست المرة الأولى التى ألجأ فيها لأحد الغرباء فى مثل هذا الموقف، سامح الله الشيطان الصغير الذى فى بيتنا، والذى دائمًا ما يسبب لى مشاكل كثيرة.
ومشيتُ أمامها كى لا تشعر بالحرج منى، وصعدنا عبر السلم إلى بيتهم..
تقدمت، وفتحت الباب..
استقبلها الصغير فى شقاوة، وقال:
- ها.. أين الخطاب؟!
ثم نظر لى فى ترقب، وهو يهمس:

- من هذا؟
قالت فى مرح:
- هـذا الـذى سيضربك لأجل شقاوتك.
وتوجهت نحو أمها، التى سألت:
- هل معكِ ضيف يا سلوان؟!
علمتُ أن المرأة كفيفة.. فحزنتُ لأجلها.. وجلستُ على مقعد، بينما تكلمت الفتاة فى مرح:
- لقد أرسل على خطابًا يا أمى..
فقالت الأم فى لهفة:
- حقًا.. أين هو؟.. ماذا يقول فيه؟.. هيا أقرأيه يا سلوان؟..
فهتف الصغير فى حدة:
- لم يعطها ساعى البريد شيئًا..
فقالت فى غضب:
- اصمت..
واصلت الأم:
- هيا يا بنيتى اقرأيه..
تحركت سلوان قليلاً، ثم اقتربت منى، ووجدتها تخرج من طيات ثيابها ورقًا مطوية بعناية.. ثم غمزت لى، وقالت:
- أعلم أن ذلك الشيطان لن يصمت، فأحضرت لك من رأى ساعى البريد وهو يمنحنى الخطاب، أليس كذلك يا حضرة؟
فانتبهت من تفكيرى، حينما رأيتها تلتفت لى، فقلت على الفور:
- نعم..
- كذابة!
هكذا هتف الطفل الصغير العنيد، فابتسمتُ له..
قالت الأم فى لهفة:
- هيا يا بنى، اقرأه وخلصنى..
ثم أخذت تتنهد فى حرارة..
وخُيل إلىَّ أن كل حواسها قد انجذبت إلى ما سأقرأه فى الخطاب..
وفتحتُ الورقة ببطء، وبدأتُ أقرأ ما بها:
- أمى الغالية.. أخوتى الأعزاء.. تحية طيبة حارة إليكم جميعًا من سوريا.. بلدنا الغالى.. أما بعد.. فأتمنى لو تكونوا جميعًا بخير..
فقاطعتنى الأم ببكاءها، وهى ترد:
- نحن بخير يا قرة عينى، خبِّرنا عنك؟
صمتُ لحظات متأثرًا، ثم واصلت القراءة:
- أنا بخير والحمد لله.. والأمور قد بدأت تهدأ قليلاً.. وآمل أن يتم الوصول إلى تهدئة دائمًا فى وطننا الغالى الذى لا يستحق كل هذا الدمار...
فناحت المرأة بحرقة:
- آه يا سوريا..!
عُدت لأكمل:
- إننى بخير يا أمى.. بخير حال.. إننى بعيدًا عن خطوط القتال.. ولا أقاتل.. إننى بعيد عن الخطر يا أمى فأطمئنى.. إننى لم أكن أريد أن أشارك فى كل هذا كما تعلمين، لكنه قدرى..
- آه على قدرك ونصيبك يا حبيبى!
- أرجوكِ يا أمى أن تطمئنينى عنكِ، وعن أخوتى.. كيف حالك يا زين؟..
هتف الصبى فى حرارة وحماس:
- بخير حال يا أخى، أشتاق لرؤيتك يا حبيبى..
- وطمئنينى عن سلوان يا أمى.. طمئنونى عليكم جميعًا.. أنا بخير يا أمى.. والسلام عليكم ورحمة الله.
فردّت الأسرة الصغيرة فى حزن:
- وعليكم السلام ورحمة الله يا حبيبى..
وحين رفعتُ عينى عن الورقة المكتوبة من قِبل الابنة، وجدتها وأمها غارقتين فى بكاء لا يتوقف.. وكذلك الصبى الصغير، قد ارتمى عليهما، وأخذ يبكى هو الآخر فى تأثر..
قمت مستأذنًا، وتبعتنى الفتاة..
قالت على عتبة البيت:
- لن أنسى لك معروفك يا أستاذ..
فقلت مبتسمًا فى حنان:
- أنت فتاة جيدة.. سيجازيك الله على حسن تصرفك خيرًا.. وأدعو الله أن يرد إليك أخيك سالمًا من هناك..
فقاطعتنى فى أسى:
- أخى توفى منذ سنة.. قُتل فى إحدى المعارك..
شهقت فى قوة، بينما تردف:
- لا يمكننى أن أخبر أمى بخبر مثل هذا كى لا أفقدها أيضًا.. لقد فقدت بصرها حزنًا عليه بعدما اختفت أخباره، فكيف الحال لو علمت بموته.. إننى أحافظ على نفسى وأخى الصغير، فكيف لنا أن نعيش بلا أم.. وأخ؟!
أغلقت الباب خلفى، بعدما شكرتنى مجددًا..
ونزلتُ السلم باكيًا من قصة هذه الأسرة المحزنة..

قُبلتان

إلهام زيدان

بمجرد أن لمستُ أيقونة فيسبوك، على شاشة الهاتف، قفزت أمام عينى قبلتان متلاحقتان، مرسلتان إلىَّ عبر تطبيق «ماسنجر»، فى حين تأخر ظهور اسم وصورة صاحب أو صاحبة البروفايل، ربما بسبب ضعف الانترنت، وامتلاء ذاكرة تليفونى بالمواد المخزنة عليه. ظهرت دائرة مفرغة بدلًا من صورة صاحب الرسالة. من المفترض أنى فى حالة استعداد للنوم، فى سرير منفرد، الساعة تجاوزت الواحدة صباحًا، لكن النظر إلى الهاتف من حين إلى آخر، ومتابعة ما يجدّ من أحداث، يعتبر إحدى العادات المكتسبة من مهنة الصحافة. لا جديد فى الأحداث، وأنا منهكة طوال اليوم، فلماذا لا أنام؟! ولماذا أهتم لأمر الرسالة؟! فربما تكون من صديقة أو زميلة، أو حتى من متحرش فى الفضاء الأزرق، وهم كُثر هذه الأيام.

هل أنا فى حالة انتظار لا أدركها، وهل أرغب فى قبلتين حقيقيتين؟! لكن متى تلقيت آخر قبلة؟! هل يمكن أن تكون الرسالة من سامى؟! أتراه يصالحنى، بعد أشهر من القطيعة، بقبلتين إلكترونيتين؟! سامى هو زميلى المصور الصحفى، تجاوز الثلاثين من عمره مثلى، وإن كان هو يكبرنى بأربع سنوات، مرّ هذا الشهر ثلاث سنوات على لقائنا الأول، أتذكر تاريخ اللقاء الأول جيدًا، يقول الطب النفسى أننا لا ننسى الذكريات المرتبطة بمشاعر قوية، أحمل له مشاعر طيبة حتى اليوم، رغم الخصام المتكرر، وأحيانا أشعر أنى نسيته فى زحمة الحياة، تتفق رؤانا حول كثير من الموضوعات، إلا فى وجهة نظر كل منا حول مسألة الزواج، فهو يرى أنه مشروع اجتماعى فاشل، بينما أعتبره شرطًا للعلاقة الكاملة، سامى من الممكن أن يفاجئنى ببوْسة خاطفة بين حين وآخر، فأبدو محتدة فى أول ردة فعل، وحين يغيب أتوق لقبلة منه ولو فى غفلة منى، لكنه لم يسبق له أن أرسل لى قبلا مُعلبة من قبل.

فمن يكون صاحب القبلتين إذن؟!

لدىَّ فضول لأعرف من المُرسل، والنت يفسد اللحظة، فى الغالب لا تحمل الرسالة سوى القبلتين، وربما هى مجرد ردّ على رسالة منى، لكنى لم أراسل أحدًا اليوم، سوى مصادر صحفية ومعارف لا أتبادل القبل معهم ولو إلكترونيًا، وحتى هذا الكاتب الذى من عادته تقبيل بعض الزميلات، تَفهمَ رغبتى فى عدم تلقى القبل، منذ أول لقاء حى جمعنى به، يومها تعمدت مصافحته بأطراف أصابعى، وعبر مسافة تقترب من المتر، يحترم هو هذه المسافة، فهو لن يرسل لى القبل من فيسبوك على أى حال.

جميع الظروف ليست فى صالحى، فلا الشاب الذى بادلته مشاعرى، يبدو جادًا فى مسألة الزواج، وحتى لو انتهت علاقتى بسامى تمامًا، فلا رجل آخر ممن يتقدمون لخطبتى، يبدو مناسبًا لى، إلى الوقت الحالى، آخر هؤلاء المتقدمين للزواج اشترط علىَّ ارتداء الحجاب لإتمام الزيجة وكأنه يتفضل علىَّ، والذى تقدم إلىَّ قبله سألنى بأى

مبلغ سأسهم فى مصاريف البيت بعد الزواج، وغيره قال لى كيف تعيشين فى شقة بمفردك بعيدًا عن أهلك، ثم انصرف بلا عودة!

ربما كان اهتمامى وفضولى لمعرفة هوية صاحب الرسالة يرجع لكونى أمر بمرحلة الملل، أو شبه الفراغ النفسى وما يصاحبها من الهشاشة، منذ خصامى مع سامى. فى المقابلة الأخيرة، طلبت منه تحديد موقفه من الزواج، بشكل قاطع، فالعمر يمر بنا، لمّحت له بحاجتى الطبيعية إلى إنجاب طفل، قبل تقدم العمر، ولم أتحدث إليه تفصيليًا عما أشعر به حين أشارك فى حضور حفل زواج إحدى زميلاتى، والأحاسيس التى تنتابنى أثناء متابعة مراسم عقد قران اثنين، ولا كيف أضع يدى على بطنى بأسى، عند رؤيتى لامرأة حبلى، ولا كيف ينخطف قلبى حين أقابل طفلاً جميلاً فى أى مكان. يضايقنى ألا يشعر بما أتعرض له من ضغوط داخلية وخارجية، وحتى باتت كلمة «أحبك» بلا معنى، حين يقولها لى دون فعل حقيقى.

هل يمكن أن تكون الرسالة من الزميل الذى يعمل فى صحيفة منافسة اشتبكنا اليوم وبدلًا من اعتذاره، غازلنى بنظرات إعجاب جريئة ومقتحمة وكلمة واحدة «عسلية»، هل يفتح معى بابًا للحوار؟ هل يمكن أن أقع فى الحب من جديد؟

الانترنت أيضًا لا يعمل بكفاءة تسمح لى بمعرفة صاحب الرسالة..

تركتُ الهاتف جانبًا، ونهضتَ من سريرى، فصلتَ الكهرباء عن الراوتر. انحرفت إلى الثلاجة وفتحتَ بابها بلا هدف، قابلتنى زجاجة عصير جوافة، صببتَ لنفسى نصف كوب، وأضفت إليه نصف كوب من اللبن، وهو طقس من طقوس أمى توصينى بالاهتمام بعظامى، كثيرة هى تعاليم أمى التى لا تملّ من رعايتى، حتى على بُعد، كأنى طفلة، فهى تشترى لى أوانى المطبخ وملابس النوم الناعمة، والمفروشات، ترصّ كل منها بعناية فى غرفة من شقتها، وتسميها جميعًا «الجهاز»!!

شربتُ القليل من المشروب، وعُدت لتشغيل الراوتر، لكى يستأنف الانترنت عمله بكفاءة، وأعدت النظر إلى الرسالة، ولم تظهر صورة ولا اسم مُرسل القبلتين بعد، انتهيتُ من شرب كوب العصير، وبعدها قمت مرة أخرى لأعيد غسل أسنانى، هممتُ بلا وعى بتفريش شفتى، تذكرت أنى ما عدت أداوم منذ عدة شهور، على تفريش شفتى بفرشاة الأسنان، قبل ترطيبهما كل مساء بزبدة الكاكاو، أترانى أتمرد على وصايا أمى؟!

أكملت المهمة، وعدت إلى سريرى، الساعة تقترب من الثانية صباحًا، انتبهتُ إلى أن منبت عنقى يؤلمنى، فتحت درج الكوميدينو المجاور لسريرى، التقطتُ قرص مسكن للألم، ألقيته فى فمى وبلعته بشربة ماء، عدت إلى هاتفى من جديد، ومازال الانترنت على حاله من السوء، بما لا يسمح إلا برؤية دائرة فارغة يخرج منها قبلتان غائمتان.

مفتاح بيت الوليد

محمد الليثى محمد

مفتاح البيت؛ ذلك الكائن الذى يظهر فى بعض الأحيان، ويختفى فى البعض الآخر، لم نكن نهتم به، إن وجدناه فى غير أوقات الحاجة إليه؛ لذلك كنا نراه ينام على كنبة البيت، أو يندس بين ملابسنا. كنا نلمسه، ونربت على فروته فنشعر به ينتفض بين أيدينا.. نحركه ذات اليمين وذات الشمال.. فنراه يضحك من الفرحة.. كان الاحتفاظ به مشكلة كبيرة.. لذلك علقته زوجتى بجانب الباب، قبل أن تموت.. كنا نجده باستمرار.. عندما كانت رائحة زوجتى تملأ المكان، تفرض وجودها.. تتمدد وتحيط بنا.. كانت أشبه برائحة البرتقال مخلوطة برائحة التمر حنة.. يد زوجتى تعبث فى أرجاء البيت.. وتعيد ترتيب المكان، كما يحلو لها.. هى وحدها تعرف أماكن الأشياء.. لم أهتم لذلك.. ولا بفروة المفتاح.. والتى صنعتها على عجل.. فتركت خيط طويل يسير كذيل فأر.. كانت ألوان الفروة مختلفة عن ألوان ملابسنا.. لذلك ذهبت زوجتى إلى جارتنا الصغيرة.. لكى تختار لها ألوان الفروة.. فقط كانت تعتقد أن لكل بيت ألوانه، التى تختلف عن ألوان كل الناس.. كانت تقول إن الألوان هى التى تختارنا.. ونعيش فيها.. إنها ألوان لا تتغير مهما طال الزمان.. لذلك كانت تقول دائمًا: إنه عندما يتزوج الإنسان يختار بجانب أشياء كثيرة ألوان الحياة، التى تنتج من عالم غيبى يحدده الزوج والزوجة.. كما هى رائحة البيت، حيث لكل بيت رائحة مميزة.. تختلف من بيت إلى بيت.. من حارة إلى شارع، إلى مدينة.. كانت تقول أن رائحة بيتنا مصنوعة من القرنفل وقشر البرتقال.. إنها رائحة مختلفة.. تشمها الملائكة كل مساء.. لذلك لا يستطيع أحد مهما أوتى من قوة أن يسلبنا رائحتنا أو ألواننا.

ساءلت الأولاد عن رائحة المكان بعد أن رحلت زوجتى.. لكنهم كانوا يشيرون لى بإشارات مختلف.. لم أفهم منها شيئًا.. هم لا يرفعون أعينهم عن أجهزة المحمول.

حدث أن سمعت فى أحد الأيام.. صوت خطوات على أرضية الحجرات.. انتبهت وكاد قلبى من الفرحة.. يسقط بكوب الحليب بجانبى.. فى العادة كنت أراه يظهر لى.. يسقط سقوطًا مدويًا على البلاطات.. ويتحرك حركة عشوائية.. فأراه وأقبض عليه.. وأفرح به.. لكن الخطوات بدأت تبتعد رويدًا رويدًا.. هربت الفرحة الزائفة.. وأصبحت الخيبة أكثر وضوحًا.. لذلك صرخت.. كنت واقفًا فى وسط البيت، وصرخت.. انتبه الأولاد وتركوا ما كانوا يفعلونه.. تحسست تجاعيد وجهى فتبنيت أنى كبرت.. راحت أعد عدد الأيام التى غبت فيها عن واقعى.. انسل الأولاد من حجرات البيت، تجمعوا حولى.. أدركت أن الولد الأوسط يرتدى نظارتى القديمة.. والتى جاهدت طويلاً للحصول عليها.. كنت مجهدًا وأحس بتعب يركن جسده على جسدى.. تطلعت إلى البنت والتى ظهرت عليها علامات الأنوثة.. التى لم أرها من قبل.. لكن الشىء الغريب أن بطنها كانت مرتفعة.. هل أتراجع وأغلق ملامحى، وأنظر إلى الأرض.. وأتمتم بأنه لم يحدث شىء.. وأنها صرخة خرجت دون إرادة منى.. أم أقف وأشاهدهم بعد أن تغيرت ملامحهما.. وأن القصير أصبح طويلاً.. والبنت أصبحت أنثى، وبطنها ارتفعت على غير العادة.. والسؤال متى حدث ذلك؟ وأين كنت؟ أحسست أنهم يحاولون

محاصرتى، كانوا يتفحصون وجهى ليشاهدوا أثر تلك الصرخة
– قلت بصوت محتقن: أين مفتاح البيت؟
نظر الأول إلى الأخير ولوى بوزه، ولم يهتم.
قلت لهم إذا لم أجد المفتاح سوف أفصل النت.
انتبهوا جميعًا.. وأدركوا أنهم أمام حدث كبير.. حدقوا بدهشة.. أدركوا أننى لا أمزح.. وإننى فى المرة السابقة قمت بفصل النت ثلاثة أيام كاملة.. حداد على وفاة زوجتى.. لذلك بدأوا رحلة البحث الأولى.. هى البداية ولكل بداية بداية.. نظروا فى رائحة الحجرات.. وتبينوا أنها رائحة الهواء المحبوس، حين يدركه العفن.. الرائحة تنتشر من تحت الحوائط إلى عتبة الجنبات الضيقة.. إنها المناطق التى لا تجرؤ الشمس على الاقتراب منها.. تسربت الرائحة إلى شقوق الجدران، بين الطلاء المتساقط.. والرسوم القديمة، وبقايا خربشات زوجتى.. كانت الرائحة تنام على أطر الصور القديمة.. حيث تبدو زوجتى وهى تبتسم.. ابتسامتها الحلوى.. بينما رائحة هشة تفوح من قوارير عطر فارغة.. وبقايا الحنين لقطع القماش والملابس المتناثرة فى كل مكان بالحجرات.
كانوا ينتشرون فى حركات سريعة يبحثون هنا وهناك.. وفى سرعتهم اكتشفوا أنهم لا يعرفون لحظات كثيرة مرت عليهم.. لحظات وصور كونت تاريخ مشترك.. لعائلة تحلم بواقع حقيقى.. ينتظره الغياب.. عائلة تركت الوقت للإهمال.

الوريث

محمد ذهنى

أسير فى الجنازة الشعبية لكاتبى المفضل، نطوف به الأحياء التى أحبها حيث وُلد وكبر ومات. يحزننى أننى أشيعه كشخص عادى يسير فى الخلف وسط المئات، بينما اعتبرته منذ زمن أستاذى وفى مقام أبى ولو لم يعرف بوجودى. زاد من غيظى أن المقربين منه فى حياته احتكروه فى وفاته وساروا فى المقدمة حاملين النعش دون السماح لنا بالاقتراب، وكأننا قطيع كلاب ضالة. أصر على الاقتراب منه قدر ما أستطيع؛ فأشق طريقى وسط السائرين متجاهلًا النظرات الغاضبة وهمهمات السباب. قبل دخول المدافن يظهر التعب على حملة الجثمان، ويتخلى بعضهم عن تكبرهم ويتململون تحت الحمل. أهجم على النعش بدون دعوة؛ فأضع كتفى تحته، وأشعر بسعادة لقربى منه أخيرًا. حين وصلنا إلى القبر وعند إخراج الجثمان لم يعد هناك من يستطيع التقدم منهم، انهاروا جالسين كيفما اتفق وقد ذهب عنهم وقارهم الذى أظهروه فى صور صلاة الجنازة وخروج النعش. أدخل القبر مع الترابى وشخص آخر استغل الفرصة ليحصل على حكاية يقصها على المجلات. قبل أن تبدأ إجراءات الدفن أقول للآخر أن يتركنى معه. يطيعنى وقد ظن أننى قريبه. الترابى أيضًا ينتظر وقد اطمأن لعثوره على قريب للمرحوم يمنحه الإكرامية. أميل على الجثمان وألمسه طالبًا البركة. وكأنه كان ينتظرنى، يعرفنى فورًا ويقدم لى بكرم ما لديه من موهبة وخبرة.أشعر بنور الحكمة يضئ داخلى وأفكار جديدة تنهال على رأسى كالمطر. أنظر للأمور من وجهة نظر مختلفة وأرى العالم وكأنه من الأعلى. ها قد صرت مثله وسأبهر العالم مثلما فعل لعقود. صعدت من القبر مستعدًا لتقديم نفسى للعالم فى خطبة عصماء كوريث للكاتب العالمى وحامل لرايته؛ لكن حين أطللت برأسى خارج فوهة القبر وجدت الليل هبط ولا أحد هناك إلا الترابى الذى ينتظر أجره.

قصائد

د. عايدى على جمعة

نفق

حين انفرطت منى
ذاكرتى
وفقدتُ السيطرة على
ما فيها من أحداث
وتداخلت الأصوات
وأطلت فوضى عارمة
حتى انفلتت أطيار
الذاكرة بلا رجعة
وتسيد صمت مطبق
قالت نفسى:
وا أسفاه
لكنى قلت:
مهلًا يا نفسى
ها نحن دخلنا النفق المظلم
كى نخرج من آخره
لنهار ساحر

شغف

حين جلستُ على شاطئ
بحر ممتد
وحدى قبل مجئ
الفجر
واهتزت شتلات نخيل
مسحورة
إذ مرت أنسام الموج
وتهادى بدر
فوق جبال السحب
وتيقظ فى قلب الكون
شغف بالحب
جاءت فاتنتى
حافية القدمين
على الأمواج
بالفستان الأبيض
واحتضنت روحى
المنسية

كعبة

حين وصلتُ إلى عتبات الكعبة
لم أبصر أحدًا
غير الشيخ
يتعلق بالأستار
ويناجى ربه
فى صوت مبهم
لكنى أبصرت فؤادى
يلتقط السر
وأنا من ساعتها
لا تلمس قدمى
أرضًا مجدبة حتى
تتحول للون الأخضر.

رحيل مؤقت

عادل عطية

كم قضينا من الساعات
ننسج، معًا..
الأحلام القادمات
والذكريات
وافترقنا..
وكأن لقاؤنا الأول
لم يكن إلا للبُعاد
وإلا لأثقال الشوق
وأيامه السالبات
المتعبات
وإذا المرض اللعين

يأتيكِ خفية..
فى ليل بهيم
وفى الصباح..
مع صلوات الجمعة العظيمة
يعلو النحيب
والقلب يمزقه الأنين..
ها قد انسلختِ من السقم
وتركتِ أتعاب الألم
هناك تحت الثرى
فى مرقدك
تغفين..

حتى صباح الذكريات
الباكيات
وآلام الحنين

***

أربعون يومًا مضت
والجسد صار تراب
والعظام رميم
وفوق التراب
أشباح السراب
وكلما ناديتكِ، ساهرتى..
صدى صوتى فى رحاب الوجد
يلبى النداء
بينما اسمك فى داخلى صارخًا
مكبلا
يحبسه شر العذاب
ونهاية الأوقات.

إلى شاعر فراتى

على جمعة الكعود

رحتُ أسألُ عنكَ
الذين قضوا
فى الحروب الأخيرةِ
...
أسألُ عنكَ السنونو
المغادرَ بردَ بلادى
وأسألُ عنكَ الربيعَ
الذى سرقوهُ
وأخفوا هويّتَهُ ...
أسألُ الشعرَ
هل ماتزالُ على قيدهِ
رغم كلّ القيودِ
وأنتَ الذى
سكنتْكَ الشياطينُ
كيف انهزمتَ أمام
الشرورِ؟
وكيف القصيدةُ
تقضى كأرملةٍ
عدّة الموتِ
من بعدِ ما دمّرَ الجهلُ
أبياتها
والفراتَ
الذى عاهدَ النخلَ
أسألُ عنكَ
مواويلَ ماتتْ على فمِ
شبّابةٍ
قصبُ الديرِ
أنكرَها ....
أسألُ الأصدقاءَ
الذين بكوا
حينما لُفظَ اسمكَ ...
أسألُ ... أسألُ
حتى أفادَ الجميعُ
بأنّكَ معتَقَلٌ
خلف جدرانِ جرحكَ
...
ميْتٌ بلا كفنٍ
وبلا نعوةٍ
سجنتْكَ حروفكَ
والتمس العفوَ
قهرُكِ
ياشاعرًا
أعلنتْهُ المنافى
بحكم القتيل.

دليل إرشادى للأوغاد

حفصة رفاعى الشرقاوى

هذا الشحاذ المسكين
اعتدت بؤسه الصباحى يطاردنى
فى كلِ مكان..
متشكلًا فى العديد من الأوجه
والهيئات،
منذ عامين فقط
كنت لأتعجب ممن يردونه
خائبًا،
وألعنهم فى صمت.. بقسوة
هؤلاءِ الأوغاد..
الذين صِرت اليوم أكبرهم!...
كل تلك القطط الجائعة
ترسل مواءها فى رجاء
بينما أتناول طعامى
وأبادل لهفتها ببلادة....
قدماى متعبتان أكثر مما ينبغى
لتقديم مقعدى الثمين لذلك
العجوز بالحافلة..
هكذا أتجاهله واضعة سماعاتى
لتصرخ الموسيقى.. ميتال..
غاضبة
تماما كالعالم الذى يرغب دوما
فى الانفجار..
فهناك الآن مدينة أخرى
تحترق..
-أم تراها تتعرض للإبادة؟ -
لا يهم.. فالهيئات عديدة،
ووجه القبح واحد؛
وهناك جبهات أخرى أكثر
أهمية....
هناك الاستيقاظ صباحا
كل يوم..
كل يوم..
كل يوم..
هناك ملفات أخرى،
وأعمال أخرى..
ونبرات صوت غاضبة
وأناس يتحدثون بلوم..
هناك نظرات خذلان عديدة..
متى خذلت كل هؤلاء؟!
قلبى الذى ظننته منيعًا..
ضد الجليد..
يخيفنى اليوم وأكثر..
ولكن..لايهم..
عليَّ الاستيقاظ غدًا صباحًا..
كل يوم..
ك ل ي و م.
اركضى حفصة
اركضى
ربما لاح خط النهاية.

معزوفة الجماد !!

محمد عبد الحميد دغيدى

حين قمت إلى الصلاة
رأيتها
لكن عقلى لا يصدق
أنها
أنا فى رحابك خاشع
يا سيدى
لا أبتغى إلا رضاك
وليتها..
فإذا انتهيتُ كأننى
«بالسقف» ينزل قائمًا
يرنو إلىَّ..
بنوافذ البيت اصطففن
أمام عينى
بمقاعد نبتت لها حتى

الشوارب واللحى
جدران منزلنا استقامت
شبه دائرة
و قد عقدت جبينًا من
جبين

كل الموائد
أطبقت جفنيها
فتلألأت بالدمع منها
أوجه شتى!!
صاح الجميع
كأنما فى الصور نفخ:
منقذى!!
.. هب لى غطاء
فوق رأسى
«فالقنابل» أوشكت
تدمى «قبابى»
و«الصواريخ» استطالت
حول «مئذنتى»
وأخشى أن تصيب
آذان فجر
عندها!
.. خذ لى بثأرى
من «مسوخ»
أوهنت «سورى»
و«أعمدتى»

وكادت تهدم «المحراب»
تبكى أنبياء عنده
للحق سجدوا
خلف خاتمهم
«محمد»..
.. صن لى
طهارة موضعى
مهد «المسيح»
فشائهات الوجه والأقدام
رجس
لا يطيب لمهبط الأنوار
مراه
على قرب
وبعد.!
... أنا «الأقصى»
أنا «الأقصى» الذى
بوركت دومًا
أمتطى صوت «الجماد»
لعلنى
أسمعت حيًا
بينكم!!!

قصائد

من ديوان المحبة

أشرف قاسم

إرث

مِن بعد حبِّكِ
لم ألقَ الهوى سكَنا،
أنا الذى حلمُهُ
قد طاول الزمَنا!
لا الليلُ يطفئُ
جمرَ الشوقِ فى بدَني
ولا النهارُ المُرَجَّى
قد غدا سكَنا!
أدركتُ بعدكِ
أنّ العُمرَ مقصلةٌ
والحبُّ وهمٌ كبيرٌ
يورثُ
الشجَنا!!

ابتسامة

عيناكِ أهلى،
موطنى،
وصحابي
ويداكِ رِقّةُ عالمِ الأصحابِ!
عيناكِ أُغنيتان
فوقَ وسادتى
والكُحْلُ موسيقى
على الأهدابِ
فإذا ابتسمتِ
فمِن عيونكِ يرتوى كَرْمُ
الشفاه
ومشتلُ العُنَّابِ!

سؤال

ألقى السؤالَ مباغتاً
فعجزتُ أنْ أجد الإجابةْ
- من يملك الوطنَ؟
الذى يسقى الورودَ؟
أم الذى حلبَ السحابةْ؟
ومضى يدندنُ لحنَهُ
وغرقتُ
فى بحر الكآبةْ!

وحشة

لا شىءَ يؤنسنى هنا،
الأحزانُ
آخر ما تبقى لى
من الأصحابِ
لا قمرٌ يغازلَ شرفتى
لا نجمةٌ تُهدى إلىَّ
سلامَها
والليل أحكمَ قبضتيه
على رحابى!
أيطلُّ وجهُكِ
من غلالةِ أحرفى؟
تستقرئين ملامحى؟
هل تغرسين معى بحبكِ
شتلةَ الأحلامِ
فى الأرضِ الخَرابِ؟
أم تتركين الجرحَ
يسرحُ فى متاهةِ أحرفى
لحناً خريفيًا
يغردهُ انتحابى؟

التحول

مصطفى التركى

كان ممكن أبقى زى ده
ديل جلابيتى دايب
وشى مِهَبِّبْ
عقلى بياخد القرار من غير ميزان
لولا إن ابويا خاف عليا
لولا إن أختى استحملت دمعى اللى
يكوى
كنت اترميت.. ولا طاقنى إنسان
فى المكان
الحكمة دى بنت الألم
زاد الألم زودنى حكمة
والحكمة لما تزيد أسيطرع الألم

واقف وحيد
لكن
لما ندهت
أخويا ضَللنى
نوّر ما ضللنى
إختارته واختارنى
طيف فى الهوا بيقدح شرار
يبقى جناح وابقى جناح
وماتعرفوش مين فينا طار
هادى ورزين
كان حلمى أبقى رزين وهادى
ووصلت للى أنا عايزه عادى
ما يهمنيش الشوك فى رجلى
ما يهزنيش الخوف فى دمى
طول ما ربى معايا
هاذكر
وابتسم
هادى ورزين

***

اللى يبكى عليا أبكيله
دمعى يبقى سراجه قنديله
لو ندهت يجينى أشكيله
م اللى شوفته فى الليالى الكحل
لا ما وما تطبطبش على كتفى
سيبنى أغسل بالدموع الوحل
كنت فين يا ابن أمى الألم
بَك حبره ف دمى زى القلم
بكّى كل الناس عليا وإنت
شايف المدبوح وواقف صنم
مش هعاتبك مش هعاتبك لأ
يكفى إنك لما بابكى بتجرى
تبنى سد لدمع نازل يجرى

قلبك الصادق أتانى لقيت
قلبى وقّع نفسه زى البيت
لما يبقى قديم يقول حنيت
للتراب اللى أنا من أصله
إبكى جنبى وسيبنى أبكى عشان
الزمان والدنيا فيا يفاصلوا
يمكن أبقى كويس
يمكن أبقى تمام
إبكى جنبى وسيبنى أبكى عشان
لما تبكى باحس إنى كويس
والهدوء بيحل
والإنسان.

دماغى بتشغى هلاوس

إبراهيم رفاعى

كل أحلامى بنات..
اليُتم كَرْمِش وشهُم..
كسَّر لهم الجناحات..
كسَّر لهم كمان العرايس..
اللى فاتحه قلبها يِسْمَع من أول الليل لآخره
الحقيقة توب شفاف باين كل اللى تحته
مش نَقْص خَجَل ولا حاجة..
دى الطبيعة المُلهِمَة..
ودول البشر اللى قالوا للورد يا أحْمَر الخَدّين
مش قادر أنطلّق ناحية الضي..
واقف فى نُقطة الارتكاز والكُل بيلِف حواليّا..
مالينى خوف الفريسه..
كأنّى جرح غرقان فى بُقعة دم
أبقى أحسن بنُص لسان..
أو أتوه فى البلاد..
وبلاها جرى ورا الثغرات..
بلاها المرافعة اللى تجيب لى البراءة..
كل التُهم واقعه ف حجرى..
والسكّينَه سارقه السُكان ف قلبى..
حطام الخناقه بيلْمَع ف حبِّة عينى..
والجرحى أعرفهم قبل سابق..
منهم اللى قاطع نَفَس..
واللى لسّه فيه حلاوة روح

من يومها واقف زى ما أنا..
ثابت كأنّى حته م الرصيف..
كأنّى مرسوم بلون خفيف..
بقلّب فى الوشوش الرايحه والجايّه
أرمى عليهم السلام..
واعرض عليهم ملامحى يمكن حد يتعرَّف عليّا
دماغى بتشغى هلاوس..
ما بملّش م السؤال عنّى..
ما بَمَثِلْش غير دور جُثه..
وكل ما قرَّب أخلَّص دورى..
آخد دور تانى ف حرب أكبر لِجُثه مختلفة.

هاشم النحاس

مرفت رجب

مولود فى برج المجد والرفعة
من يومُه شايف فى الشقى نعمة
أول ما تسمع صوته الرخيم العميق
تعرف انه صوت التاريخ الأصيل
بيحكى عن بلدى
وأنا باحكى
عن هاشم النحاس :
سبحان الواحد الأحد
سبحان الفرد الصمد
سبحان العاطى
ومقسم الأرزاق
سبحان من خلق قلوب
مجبولة على الرحمة
وقلوب فى وسط الناس
نافرة، ومش طايقة،

يكونش السر فى بذرة رحمتك يا رب !
هى السبب فى البحث والتدوير
على كل نبع يكون بالجمال طارح
يفضل صاحبنا ياخد منه ويفرق
ولما تعم المسّرة وقلوبنا تتصالح
يرتاح فؤاده تمام بما أنجز ..

أما النفوس اللى شايلة
فى صدرها
بدل الرحمة طمع
فيعيشوا العمر كله فى مذلة
ولا يخجلوا من بوس أيادى

أو قدم !!

لكن انت يا أستاذنا
يا هاشم النحاس
يا عاشق السينما
و فيها رائد وناقد
وتسجيلى
وهبت عمرك تورينا
جمال وقوة البنى آدم
المصرى؛
عزيز فى نفسه كده
ومتصالح مع الدنيا
وخلق اللّه،

أما المجبولين على الطمع
ومن كتبوا على أنفسهم
مذلة
فمهما كانوا أصحاب نفوذ
أو مشهورين
ما لهمش مكان فى أفلامك،

من بدرى فاهم رسالتك؛
كتبتها بلغتك انت،
صياغتها موّقعة بإحكام
إن كانت كلام فى الكتب
ولا فى الأفلام لقطات ..

واللّه يا أستاذ لايق
عليك ما بنيت؛
هرم كبير شايل
من أول «النيل أرزاق» وطالع،
وصلوا معاك أربعين،
كل فيلم تسجيلى منهم مدرسة
من نفس روعة ما وضعتَ
من الكتب زادوا عن العشرين،
ده غير ترجمة ومراجعة
ما بخلت بيها على حد ..
وكله يهون فى حب هذا الفن
لأنك وجدت فى الإلمام بأسراره
أفضل وسيلة تحكى بيها للأجيال ..
تطرح قلوبهم جمال ومحبة وتسامح،
ده غير العزّة ورفعة راس،
تليق بينا،
ويليق علينا الهرم
اللى بنيته لنا .

تحت عنوان «مسرح العرائس.. أصله وفصله» صدر مؤخرًا للكاتب الصحفى زياد فايد كتاب ضمن مطبوعات المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب فى دورته السادسة فى الأقصر، وقد أهداه إلى روح كل من الشاعر صلاح جاهين، والموسيقار سيد مكاوى، والفنان التشكيلى ناجى شاكر، والمخرج صلاح السقا.

مسرح العرائس أصله وفصله

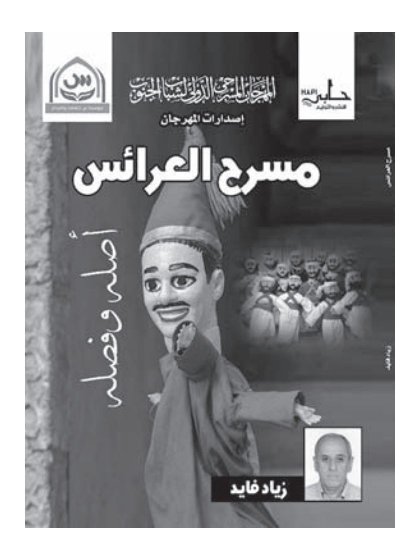


زياد فايد

يقع الكتاب فى ١٣٦ صفحة من الحجم المتوسط مقسمًا إلى ثلاثة أبواب، ويؤكد فايد فى مقدمته أن المكتبة العربية تفتقد إلى كتب أو مراجع تهتم بمسرح العرائس باعتباره فنًا مسرحيًا قائمًا بذاته، رغم أنه التطور الطبيعى لفنون سبقته بسنوات طويلة مثل الأراجوز وخيال الظل ومسرح الدُمى، والتى كانت «العروسة» هى القاسم المشترك بينها.

يتناول «مسرح العرائس» تلك الفنون تفصيلًا، بدءًا بفن الأراجوز، الذى تعتمد لغته الدرامية الأساسية على العروسة التى يحركها وسيط من خلف بارفان دون أن يراه أحد من الجمهور، وهى شخصية ساخرة، أذكى من جميع الشخصيات ولا يخدعه أحد إلا مؤقتًا، وله دائمًا النصر الأخير. يعلق على الأحداث، ويتأمل غباء الناس من حوله فى مزيج من العطف والحزن والرغبة فى الإصلاح؛ فهو ضمير الشعب وصوته الصارخ بسخرية فى وجه كل سلطة حاكمة.

يأتى بعد ذلك مسرح خيال الظل الذى يعد من أقدم أشكال الدراما المسرحية العرائسية؛ فهو بمثابة الطور البدائى لفكرة الإيهام بحركة الصدر؛ ففيه يتم التشخيص التمثيلى عن طريق عرائس مفصلية تصنع من جلود نصف شفافة، وتتحرك بواسطة عيدان من السلك أو الخشب خلف ستار أبيض مشدود على أطراف خشبية (أشبه بشاشة السينما الحالية). وتُعرض تلك الدمى الظلية أثناء حركتها لإضاءات قوية؛ فتظهر خيالاتها المتحركة أمام الجمهور، ويقف اللاعبون الممثلون والموسيقيون خلف الستار يؤدون أدوارهم، وترجع بدايات المسرح الظلى فى مصر إلى أواخر حكم الفاطميين، واستمر تأثيره فى الحياة الشعبية المصرية حتى أواخر القرن التاسع عشر الميلادى وبدايات القرن العشرين وكان له دور مسرحى ثابت قبل أن يتوارى مع ظهور السينما، وتقتصر حفلاته على الموالد والاحتفالات الشعبية حتى اندثر تمامًا.



أما مسرح الدُمى؛ فهو فن شعبى قديم جدًا، ويعود أصله إلى الثقافات الآسيوية القديمة. ازدهر فى البلاد العربية مباشرة بعد سقوط الأندلس فى نهاية القرن الثالث عشر، وكان وسيلة لتسلية الناس بجانب خيال الظل، حيث كان أداة جيدة لحكاية قصص ذات دلالات قيمية إنسانية أو سياسية دون الاحتكاك مع الحكام.

ويضم الكتاب — كذلك — ملحقًا خاصًا عن أهم أنواع العرائس، سواء الجوانتى أو الماريونيت أو متحركة الأجزاء.

عبد الفتاح كيليطو أو عشق اللسانين




صدر عن منشورات المتوسط -إيطاليا، كتاب جديد للمفكر المغربي عبد السلام بنعبد العالى بعنوان «عبد الفتاح كيليطو أو عشق اللسانين». فى هذا الكتاب يقدم بنعبد فحصًا مختلفًا لكتابات كيليطو؛ تلك الكتابات التى تتجاوز الحدود، والانغلاق على اللغة، وتفكك التراث فى حوارية بين الفكر العربى الكلاسيكى والأدب والفكر الغربيين.

يطرح الكتابة عدة أسئلة من قبيل: ما علاقة كيليطو بالأدب؟ وبأية لغة يكتب أصحاب الألسنة المفلوقة؟ ماذا عن الكتابة بالقفز والوثب؟ وحركة الاستنساخ والاقتباس؟ وكيف غدت الترجمة أسلوب حياة ونمط عيش؟ وما الذى تعنيه كلمة ترجمة فى سياق تقديم رواية كيليطو الأخيرة «واللهِ، إن هذه الحكاية لحكايتى»؟

أدبيات الكرامة الصوفية لـ «أبو الفضل بدران»

صدر حديثًا كتاب «أدبيات الكرامة الصوفية/ دراسة فى الشكل والمضمون»، تأليف د. محمد أبو الفضل بدران، وذلك عن الهيئة العامة للكتاب.

ويتحدث الكتاب عن أهم مصادر الكرامات وموقف المذاهب والفرق الإسلامية منها، ونظرية الاستبدال فى الكرامة، والشكل الأدبى للكرامة بنوعيه البسيط والمعقد، ووظائف الكرامة، وتحديد صورها التى تندرج تحت عشرين وظيفة قد تتداخل فيما بينها، ومنها الطيران فى الهواء، المشى على الماء، طى الأرض، إنقاذ الناس وقت الحاجة، التنبؤ بالمستقبل، تحقيق الأمنيات للمريدين والمنكرين، وغيرها من صور الكرامات مع وضع مثال لكل منها.




أيام الشمس المشرقة لميرال الطحاوى

صدر حديثًا عن دار العين رواية أيام الشمس المشرقة لميرال الطحاوى، وهى من مواليد محافظة الشرقية عام ١٩٦٨، وتعد هذه الرواية عملها السابع، والتى تشيد فيها جسرًا بين الشرق والغرب، وترسم بانوراما شديدة المأساوية لواحد من أسئلة عصرنا، حياة المهاجرين، وتختار لهم موقعًا جغرافيًا هو الأمثل لهذا السؤال: أمريكا.

أيام الشمس المشرقة تجسيد لسؤال الإنسان المعاصر حول الهوية الشخصية؛ لكنها قبل كل شىء رؤية الغريب التى تتمتع بالتمرد على الواقع الجديد، مع ذلك يخلص أسلوبًا للتكيف مع قسوته.

ما بعد قصيدة النثر



صدرت عن الهيئة العامة للكتاب، طبعة جديدة من «ما بعد قصيدة النثر.. نحو خطاب نقدى جديد للشعرية العربية» للدكتور سيد عبد الله السيسى، بعد ست سنوات من صدور طبعته الأولى فى العام ٢٠١٦، وقد لفت الأنظار إليه بقوة، لاسيما عندما عقد قسم الدراسات العربية بجامعة جورجتاون الأمريكية فى نوفمبر ٢٠١٧ مؤتمرًا علميًا تحت عنوان «البحث عن قصيدة النثر: ندوة نقدية انطلاقًا من كتاب د. سيد السيسى».

الباحث منذ السطور الأولى للكتاب مدرك لخطورة العمل الذى يقدم عليه، وهو «حتمية القيام بمراجعة للخطابين الشعرى والنقدى معًا، وذلك من خلال مساءلة تبدأ بوضعية قصيدة النثر فى اللحظة الراهنة ولمرجعياتها النظرية والإبداعية، التى كرست قصيدة النثر بوصفها ممثلة للشعرية العربية».





حتى فساتينى.. مجموعة قصصية بمشاركة ٩ كاتبات

صدر حديثًا عن دار المرايا المجموعة القصصية «حتى فساتينى»، التى تشارك فيها ٩ كاتبات، هن: أسماء جمال عبد الناصر، إيناس الهندى، دانى ناجى، شيماء ياسر، مريم حسين، نورا ناجى، نور حلوم، وفاء السعيد، وأخيرًا مى التلمسانى التى أشرفت على المجموعة وقامت بتحريرها.

تحتفى المجموعة بالفساتين والملابس والأقمشة والألوان، بسحرها وقوة تأثيرها، بفكرة الأناقة ودورها فى تشكيل الهوية؛ حيث تتعقب الكاتبات أساليب التعبير عن الذات من خلال الملابس وتحولات الذوق الخاص والعام، والقيم الجمالية والاجتماعية المرتبطة بالموضة فى العشرين عامًا الماضية.

«الأنتكخانة».. رواية جديدة لناصر عراق



صدر حديثًا عن دار الشروق رواية «الأنتكخانة» لناصر عراق؛ حيث تستلهم الرواية التاريخ لتقدم لنا لوحة جدارية عن تأسيس الخديوى إسماعيل أول مدرسة مصرية عليا لدراسة المصريات، تولى نظارتها عالم الآثار الألمانى هنريش بروجش، وفى عام ١٨٧٢، تخرج فيها سبعة طلاب منهم أحمد أفندى كمال الذى أصبح أول عالم مصريات مصرى فيما بعد، وأمين مساعد بالأنتكخانة.. يمزج ناصر عراق الواقع بالخيال من خلال علاقة مستورة وصابحة بالنجار رمضان المحمدى، وعلاقة مدموزيل جوزفين بأحمد أفندى كمال؛ حيث يقوم المتخيل هنا بدور الكاشف عن جوهر الحياة، واقتناص العناصر الجوهرية التى يُسقطها الكاتب على التاريخ.

البطولة فى الأدب الشعبى



صدر حديثًا عن سلسلة الدراسات الشعبية بهيئة قصور الثقافة كتاب «البطولة فى الأدب الشعبى» للدكتور عبد الحميد يونس رائد علم الفولكلور، تقديم الدكتور أحمد على مرسى.

يقدم عبد الحميد يونس فى هذا الكتاب مفهومًا للبطولة من مدخل الأدب الشعبى، يرفد مجموعة من الرؤى والتصورات والأفكار عن تراث الأمة العربية بحكم وضعها التاريخى، وموقعها الجغرافى، ويرى أنه تراث إنسانى، لونته البيئة المادية، وصاغته البيئة الاجتماعية، وأثرت به فى حياة الإنسان بصفة عامة من الناحيتين العقلية والوجدانية، وتجلى ذلك فى فنون الأدب الشعبى؛ فينبغى أن ينظر إليها على الأساس الوظيفى للأدب، وهو تعبيرها الفنى عن وجدان الشعب.

كازابلانكا فى قصص «مديح الجنون»

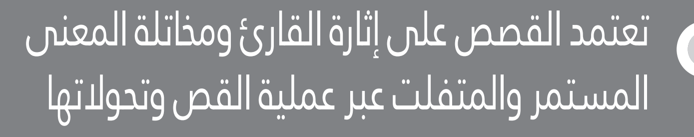


صدر حديثًا عن دار الرافدين بالتعاون مع دار درج للنشر والتوزيع بلبنان، المجموعة القصصية «مديح الجنون» للمعمارى المغربى علاء حليفى، الحاصلة على جائزة الرافدين الدولية للكتاب الأول بلبنان، فى دورتها الأخيرة.

يقع الكتاب فى ٢٨٠ صفحة، بطلها الرئيسى هو مدينة الدار البيضاء، بين المتخيل والواقع، بعشرات الأحداث والشخصيات المتداخلة فيما بينها، من مهمشين ومستضعفين، ملائكة، مهاجرين، أو حتى فضائى يزور المدينة من خارج كوكب الأرض! يشكّل المؤلف أحجية مدينة تتبدد فيها الحدود بين الخيال والواقع، بين عبثية السرد، فوضى المكان، وجنون الأحداث. كما استخدم الفنتازيا والسريالية والسخرية فى مناقشته لبعض القضايا المعاصرة مثل الاغتراب والعزلة والموت.

د. محمود فرغلى





تواصل ابتهال الشايب كتاباتها التجريبية التى صارت سمتًا خاصًا ومميزًا لتجربتها الروائية والقصصية؛ فأنت كقارئ تستطيع أن تميز ما تكتبه ابتهال عن غيره من القصص، ويبدو أن الكاتبة بمشروعها شديد الخصوصية تجترح لها مسارًا مغايرًا ومثيرًا فى كل ما تكتب، وعليه؛ فإن قراءة قصص الشايب تحتاج إلى دربة وتأن للوصول إلى أهداب المعنى الذى ما يلبث أن يتفلت، خاصة أنها تقوم بعمليات مراوغة مستمرة داخل المجموعة؛ بل داخل كل قصة من قصصها، لكننا بناء على معرفة سابقة بالتجربة فى كليتها من جهة، وقراءتنا لمجموعتها (مألوف) من جهة أخرى، يمكن أن نضع أيدينا على عدة مرتكزات نحسبها أساسية فى المجموعة التى أراها امتدادًا لتجارب سابقة، مؤسسة على التجريب والمغايرة المعبرة عن خصوصية مؤسسة على خلفية معرفية ووعى سردى خاص.

عمليات العنونة

هى عملية شديدة الإثارة لأنها غالبًا تتكئ على أمر مغاير لما فى القصة أو يحسبه القارئ المتعجل كذلك لأول وهلة، بيد أن التأنى فى عمليات الربط والإسقاط يوفر مساحة أو أرضية من الالتقاء غير المباشر بين عمليات العنونة والمتن، فبدءًا من عنوان المجموعة مألوف، نجد أن فكرة الألفة لا تظهر بطريق مباشر بقدر ما تصنع هى ألفتها، بمعنى أن المألوف مكتنز فى الغرائبية التى تقوم عليها القصص فى مجموعها، وما تحسبه غريبًا لو فكرت فيه كثيرًا سوف يتحول إلى أمر مألوف ومعتاد، أنت تتنفس باعتياد، لكن تفكيرك فى طريقة التنفس ذاتها يثير تعجبك، وبناء قصة كاملة لهذا الأمر يحتاج إلى عملة تخييل موسعة تمارسها الكاتبة فى كل جزيئات القصة من خلال فكرة المصنع أو الازدواج حتى يتبدى الأمر صراعًا بين طرفين، لكن يعود العنوان ليطل عليك من جديد لتكون مهمة القارئ هى القيام بعملية الربط والوصل بين العنوان والمتن، فقصة احمرار يسود اللون الأسود فيما لا يظهر اللون الأحمر إلا فى وصف اللسان، وكذا نجد فى قصة (لاشعورى(فهى قصة تقوم على تفكيك السرد ومكوناته وأصواته فى عملية تجسيد متواصلة لكل الأطراف التى يتم تبئيرها، كالأظافر والحوائط والمقعد...إلخ ليكون السؤال الملح هو ما علاقة اللاشعور بتلك المكونات المجسدة، فيما تظل الآلة الغائبة الحاضرة فى كل المشاهد مفتاحًا أساسيًا لبناء الدلالة؛ بل إن قصة (مألوف) التى تسمى بها المجموعة تستدعى عملية قلب بغرائبية ما يتم تسرديه من شخصيات وتجسيمه من أشياء، فمن خصائص السرد لدى الشايب المثيرة أنها تقوم على تسريد كل شىء وتشخيص كل ما يمكن تشخصيه، وسد الفراغ بين البشرى وغيرى البشرى وتجسيم الأصوات والألوان والموجودات.

إن كل عنوان فى المجموعة عالم قائم بذاته ليس من شأنه أن يكتنز المعنى المبثوث فى السرد، وإنما يخاتله قربًا وبعد وتطابقًا وتنافرًا، بصورة تجعله إبداعًا موازيًا لعملية القص ذاتها، هذه المخاتلة تضع على عاتق القارئ مهمة ثقيلة فى فض المعنى وتشابك العنوان بمتن القصص، وهو ما ينقلنا إلى خصيصة ثانية مميزة لقص الشايب.

التعويل على القارئ

يقف القارئ أمام قصص الشايب على أطراف أصابعه؛ إذ إن الدور المنوط به أن يقوم بعمليات تفكيك وتركيب مستمرة، فالدوال الظاهرة والتجسيدات التى تطال كل الأشياء والعناصر تحيل إلى مدلول آخر إنسانى وداخلى يعتمل داخل السارد، ويبرز ذلك فى ظل تغييب تام للأعلام والأسماء، فيما يسجل ضمير الغائب حضورًا بارزًا فى القصص فى الوقت الذى لا تظهر الذات الأنثوية كما هو المعتاد؛ فالهم الأساسى البارز فى القصص هو هم إنسانى بالدرجة الأولى، بل إن ضمير الغائب لا يحيل إلى معلوم قبله بالضرورة، ففى قصة مألوف



التى تحمل عنوان المجموعة، تبدأ بلعب الأطفال وضيق الشخصية وضجرها، وينتهى الجزء الأول بإعداد مشانق لهم دون أن يحيل الضمير بالضرورة إلى الأطفال، وتبرز تلك الخصيصة فى جل المجموعات حيث الإحالات تثير دائمًا التساؤل عمن تتحدث ولمن وعمن ويساعد فى عملية الخلخلة تلك العنونة المؤشرة إلى حالات بشرية، فيما يتم إزاحة السرد دائمًا نحو غير لا بشرى للدلالة على حالات إنسانية شتى.

الآنية الزمنية

رغم عمليات التفكيك المقصودة يسير فيها زمن القصة مع زمن السرد دون فواصل زمنية، بصورة تجعل الحدث هو الأساس؛



ابتهال الشايب

تتطلب المجموعة قارئًا خاصًا لا يلتقط المعنى بقدر ما يبنيه وفقًا لرؤيته الخاصة ووعيه

بل إن تشكيل الموجودات والأشياء المستمر وانفتاح المخيلة على تجسيد كل شىء أكد هذه الآنية؛ حيث تتمركز عملية السرد حول الفعل السردى ذاته، لتقديم عوالم كابوسية وغرائبية مملبئة بالاغتراب البشرى، لا تحيل المجموعة إلى استرجاعات أو استباقات، وإن برزت أحيانًا من خلال تفتيت القصص وتقسيمها، دون أن يكون الزمن وتحولاته هو المقصود بقصد إبراز الواقع الغرائبى والذى إن أفلت من قبضة الزمن ظاهريًا، فهو لا يفلت منه بحال أو ينفصل عنه.

جماليات القبح

جماليات الجروتيسك أو جماليات القبح، وتشكيل الجسد البشرى؛ ففى كثير من قصص المجموعة، خاصة احمرار وسوداء وغيرهما نجد الجروتيسك أو المسخ المستمر للجسد من خلال فكه وتركيبه ونقل وتشويه وتكبير مستمرة من خلال السرد، وهو ما يمثل ملمحًا رئيسًا فى قصص المجموعة، وهو ما يرتبط بعصر الصورة من جهة وبالسقوط البشرى فى دوائر المادية، بيد أن القصص يستخدم الجسد كأداة يبنى عليه كل أفكاره ورؤاه المجردة، فالجسد بكل مكوناته وإفرازاته يمثل فضاء تشكيليًا تتصرف فى القاصة كما تشاء؛ إذ لا فواصل بين البشرى وغير البشرى فالكل فى مخيلتها الواسعة قابل للتشكيل وقادر على البوح، وعبر الجروتيسك يتم تكبير الأعضاء وتصغيرها وتقطيعها ونقلها بأريحية مذهلة لبناء نسيج سردى شديد الإدهاش والمغايرة. فعلى سبيل المثال نجد قصة (متكلم) حيث يظهر ذيل للشخصية وفقًا لرؤية أخيها، ولكن لا يظل هذا الذيل مجرد فكرة جروتيسكية بقدر ما يتناوب الحضور بين القصة والخطاب، فهو ذيل له حضوره الحسى من جهة وحضوره الخطابى بوصف الشخصية من ورق ومن ثم ينتقل الخطاب من القصة إلى الميتا قصة، فى إشارات مستمرة عبر تحولات القصة، «يؤكد أنه يحتك بياقة القميص، ومنبته أسف مؤخرة رأسى، عبارة عن شىء طرى، لحمى، يمتد حتى نهاية ظهرى، حلقى يابس، يرمقى أخى اصفرار وجهى، فيتحسس ظهرى، شعرت بوجوده فى هذه اللحظة تحديدًا، يتحرك على ظهر بالفعل... يزداد إصرارى على وجوده بالرغم من فراغ ظهرى فى المرآة، وفى الصفحة البيضاء البعيدة».

الفقرة السابقة تكشف عن العلاقة بين الذات والآخر وتأثير رؤيته فى تشكل هويتنا؛ لكنها ما تلبث أن تنفلت من هذه الفكرة إلى الميتاقصة لتتحول الشخصيات إلى شخصيات من ورق من جهة، فيما تظل فكرة الذيل تراوح بين الحضور والغياب بوصفها فكرة أكثر من كونها حضورًا جروتسكيًا أو عجائبيًا، وهكذا تظهر قدرات الشايب التخييلية، وبراعتها فى تشكيل الحسى والارتقاء به إلى مستوى تجريدى يجعله أداة للتعبير والتشكيل معا.

انفتاح المخيلة

هذا الأمر يرتبط بالخصائص الأخرى السابقة؛ إذ إن مخيلة القاصة تنفتح بصورة مثيرة للدهشة والحيرة فى آن واحد، فجلّ قصص المجموعة تستدعى التساؤل فى منطلقاتها ومآلاتها؛ حيث يمكنها أن تلفت انتباهك بدءًا من انطلاقها من الواقع بشرى ثم تحولها إلى المخيلة الجامحة التى تفتح من خلالها عوالم شديدة الغرائبية بصورة تستدعى انتباه القارئ الذى يظل يبحث ويتساءل عن المعنى ويظل المعنى فى بطن القاصة، ولذا نجد أن القارئ مطالب بعمليات فك والربط بين مقاطع القصة المختلفة التى لا تعبر عن تتابع زمنى بقدر ما تعبر عن توسعة مقصودة للحالة النفسية التى تنتاب الشخصيات.

خلاصة القول إن قصص الشايب تعتمد على إثارة القارئ ومخاتلة المعنى المستمر والمتفلت عبر عملية القص ومنعرجاته وتحولاتها، بصورة تتطلب قارئًا خاصًا، لا يلتقط المعنى بقدر ما يبنيه وفقًا لرؤيته الخاصة ووعيه القارئ، دون الوصول إلى قراءة نهائية يغلق عندها المعنى، هذه قراءة أولى لمجموعة قصصية متميزة لكاتبة ذات خصوصية تبنيها على عينيها لتخط مسارًا متفردًا فى عالم القصة القصيرة الرحب.

أن تكتب المبدعة عن مآسى وإحباطات بنى جنسها، هذا يعنى أن المنتج الذى تُبدعه يحمل رؤى مختلفة جدًا عن القراءات التى يكتب فيها الرجل عن المرأة المسلوبة الإرادة، لأن إحساس المرأة بالمرأة أكثر مصداقية من إحساس الرجل الذى تتصارع فى أعماقه رغبات خاصة لابد أن تظهر بشكل ما وهذا بعض ما يشير إلى التمايز بين الكتابتين، كتابة المرأة عن المرأة، وكتابة الرجل عنها.
من هذا المنطلق المحمول على سياقات أحاسيس المرأة بين جنسها، تجدل القاصة الدكتورة «كاميليا عبد الفتاح» خيوط قصصها المنغرسة فى قضايا من يعشْن على حافة المفارقة، والتعامل بتفاصيل حسيّة تحمل الإيلام الذى تتعرض له المرأة، لتتسع الدوائر وتتوزع على مساحة الواقع والمجتمع المساهم الأول فى إحباطات المرأة واضطهادها. فكانت مجموعتها النابهة «جبال الكحل» الصادرة عن ميتابوك للطباعة والنشر عام ٢٠٢٠ وهى تتداخل وتتعالق مع كثيرٍ من مشكلات المرأة فى مختلف أوضاعها سواء فى البيت الأسرى، أو البيت الزوجى، بتداعيات وسلوكيات الرجل بالدرجة الأولى.

«جبال الكحل»
كائنات نسائية يعشن على أعتاب المفارقة

فرج مجاهد عبد الوهاب

امتدت المجموعة على مساحة ١٦٢صفحة، توزعت على خمس عشرة قصة حمل معظمها قضايا المرأة فى كثير من أوضاعها الحياتية والإنسانية المثلبة منها عجزًا وضعْفًا منها وقهرًا واضطهادًا من الذكورى الآخر.

فى القصة الأولى «غنايم» إحالة إلى غنايم التى تتسلل خارج البيت أثناء غفوة أخيها سليم، تخرج من البيت إلى الأزقة المظلمة والحارات الضيقة، حتى إلى أطراف البلدة تتطلع إلى أضواء الشعل النارية فوق رأس الجبل لم تكن تعلم أن أخاها فاق من غفوته وراح يبحث عنها فى كل مكان، لا يرفع رأسه حتى تظهر غنايم، يشدها من يدها ويدخلها البيت ويوسعها ضربًا، وسليم يعرف أن الثعابين

تفاصيل قلقة فى عالم المرأة لاستعادة تجربة الحياة وتأملها

تتسلل من بطن الجبل تقتل الدجاج وزغاليل الحمام، ذات مرة فوجئ بالباصق مطبقًا على فروجته صغيرة، فأدرك سليم خطره بعد أن ابتلع فروجته. وكان قلقًا على غنايم التى لم يكن يراها إلا بالقرب من درب الثعابين، فى المرة الأخيرة التى اختفت فيها غنايم راح مع خاله يبحثان عنها ويرتفع صدى عم ضاحى وهو يلقى اللوم على سليم الذى ينتبه إلى أن أخته بلغت مبلغ النساء منذ سنوات طويلة وليس لها رجل كما يجب أن يكون للنساء (ص١٢). ثم يصف الراوى شعرها وجسمها وخروجها إلى الجبل ليرتفع عويل أمها العجوز توصى ابنها سليم بأخته التى انجذبت إلى وسامة العايق أشهر مطاريد الجبل فى حفله عرس رقصت فيه غنايم كثيرًا واختفت ثم ظهرت فى ثوبها المعفر بتراب الجبل، جبسها سليم فى البيت وربطها كالكلب بسلسلة، ويهرب العايق الذى سرق شرف غنايم التى كانت تئن وتبكى بصوت مسموع، تحوّل بعد ثلاثة أيام إلى صوت مشروخ مبحوح، أدمتها قيود السلسلة التى تُعلق فيها، وحتى صار صوتها شبيهًا بنباح الكلب، فك سليم السلسلة، لكن غنايم لم تبرح مكانها، ولم تكف عن النباح (ص١٧).

د. كاميليا عبدالفتاح

وفى «شجرة الدوم» إحالة إلى بيت الدوم الذى بناه زوجها الراحل على هيئة مستديرة، بنى السقف والأبواب من خشب الدوم، تقضى وقتها تحت ظل شجرة الدوم التى زرعها زوجها الراحل، تأتيها أمها مواسية تقول لها: الرجل فى البيت رحمة ولو كان فحمه وتقص عليها قصة حكايتها مع نجم تتزوج الزوج الأول ثم طلقها لأن بقايا زوجها الراحل ما زال عالقًا بها: أنا أتنافس مع شبح ميت لا أعرف حجمه ولم أره لكنه يسدد اللكمات إلى وجهى قالت إحدى جاراتها، سمعت أن هناك بلادًا تُجبر الأرملة على أن تحمل جمجمة زوجها على رأسها طوال حياتها.

ومع زوج آخر تتعامل معه كأنها فتاة عذراء لم يسبق لها الزواج فلم يحتملها ورمى يمين الطلاق، وفى زواج آخر شعر زوجها أنها امرأة لها خبرات زوجيّة سابقة، كان بإمكانك أن تكتفى بإخبارى بأنك أرملة، لم يكن هناك داعٍ بأن تخبرينى بعد مرات زواجك وطلاقك، أغلقتْ الباب خلفه، قالت جارتها: قدر المجروح أن يصبّر بدمه، وقدر المريض أن يلام على أنيْنه (ص٢٨).

أما «العنود» فقد رقصت فى عرس زوجها سلطان بكل أشواقها إليه، وبكل ما تحمل الأنثى من الوجد المقهور والغيرة العاجزة وكان سلطان مشدوهًا يحدق فى وجه العنود الفاتن كمن يراها لأول مرة، وتتقدم عنود من العروس وقدّمت لها طقمًا ثمينًا من الذهب كما تقضى التقاليد.

قالت له أمه: والله منِّك عاقل يا سلطان، تستدين وتتزوج حرمة جديدة ومعك عنود زينة الديرة، أبوك الله يرحمه كان يجيدن بالحرمة ورا الحرمة حتى مات مخلفًا أربع حريمات وعشرين ولدًا وبنتًا ويسجن سلطان لعجزه عن سداد دينه وكانت العنود تستعد فى كل زيارة له استعداد العروس ليلة زفافها ثم تسدد ديونه ويخرج سلطان ويعود لديرته وللعنود الغالية التى انفجرت ملامح وجهها الجميل بمكبوت معتق من الأسى والحزن واللوعة كانت تهتز فى ارتعاشة عجية حادة كأنها تتبخر وتتلاشى شديدة الشبه هى بتلك القهوة الصفراء التى كانت تغلى أمام أعيننا فوق جمرات الفحم، وقد أثقل جوفها ما حملت من لذعته القرنفل ومرارة الهيْل (ص٣٩).

أما «حياة» فقد كانت تلعب حين نادتها أمها لترحب بالريس حجازى صديق والدها المرحوم، أسرعت حياة تجلس على ركبتيه، نهرتها أمها، أفهمتها بعد ذهابه أنه خطيبها فهو ميسور الحال قادر على تعمير وابور الجاز وإنارة المصابيح المطفأة فى البيت منذ رحيل المرحوم.

– يعنى لما اتجوزه مش حلعب الغميضة

– حتلعبى الغميضة مع الريس حجازى

– لكنه رجل كبير حيتعب معايا

– اكتمى خشمك، تعبان يلوشك، الشبان فقارى جيوبهم ما تصرفش على فروجه.

اعتاد الريس حجازى أن ينام مبكرًا منذ اليوم السابع لزواجه من حياة التى أنجبت مولودها من الشهر التاسع وتناقص الفارق بين عمر حياة وعمر الريس حجازى ووصف بنات الحارة حياة وهن يلعبن: أنها صارت مره كركوبة بينما امتدح الرجال حياة وأخلاقها وأنها بنت الرجل الصّح (ص٤٥).

وفى قصة «تفاصيل عطر قديم» إحالة إلى مفارقة

كانت تعيش فى كنف زوجها الذى ترك لها عطره المفضل حين دخل البيت وفتح هذه القنينة راح يرش رذاذ العطر فى كل مكان (ص٤٨)، كان كل مساء يرتدى قطعة جديدة من ملابسه، يحمل أوراق كتاباته الجديدة فى حقيبته التى تراها لأول مرة يخبرها أنه سيناقش روايته الجديدة تبتسم وهى تتشمم هذه الحيوية فى الأسابيع الأخيرة دبت الغيرة فى نفسها من الأدبيات والشواعر والفنانات اللواتى يراهن كل يوم وهى تعجز أن تشاركه شيئًا يتعدى الطعام وفراش النوم، حاول أن يبدد مخاوفها وهو يقول لها: الزوجة الحقيقية هى القادرة على صنع وجبة ذات رائحة شهية، لا القادرة على ابداع قطعة أدبية (ص٥١).

وتأتى المفاجأة بعد موته؛ فقد وجدت فى حقيبته زجاجة عطره المفضل تحيط بها ورقة مزركشة كتب فيها بخط رقيق «هذا عطر ما بيننا، منحنا أنفاسه فعتقناها بأنفاس أشواقنا، ليكن هذا العطر دائمًا معك، فيك، حولك يا زوجى الحبيب، كما كان معنا طوال هذه الأشهر، فى لحظات احتدام الكتابة والعشق، فى هذيان التوابل الشرقية فى الشطائر، التى كنت تحملها إلى، فى الشغف النزق الموسيقى الغربية والطبول الإفريقية التى رقصنا عليها».

استشعرت موته، بكت كما لم تضحك من قبل، قذفت قنينة العطر بكل قوتها (ص٥١).

صارحها صديق عمره بعد أن قدم لها العزاء بأنه كان يعشقها فى صمت موجع، تزوجت من أدبية ثم أصيبت العلاقة الزوجية بكثير من الفتور، اكتشفت أننى أعيش مع كاتبة لا زوجة، صدقينى الزوجة الحقيقية هى القادرة على صنع وجبة ذات رائحة شهية قاطعته، وأكملت: لا القادرة على إبداع قطعة أدبية (ص٥٤).

امتد الحوار بينهما، أخرجت فية الرجل الراحل وهى تردد أنا من سيسكن هذا القصر الآن، لا أحد غيرى، سيول هذا العطر ولادة جديدة فى مدار جديد.

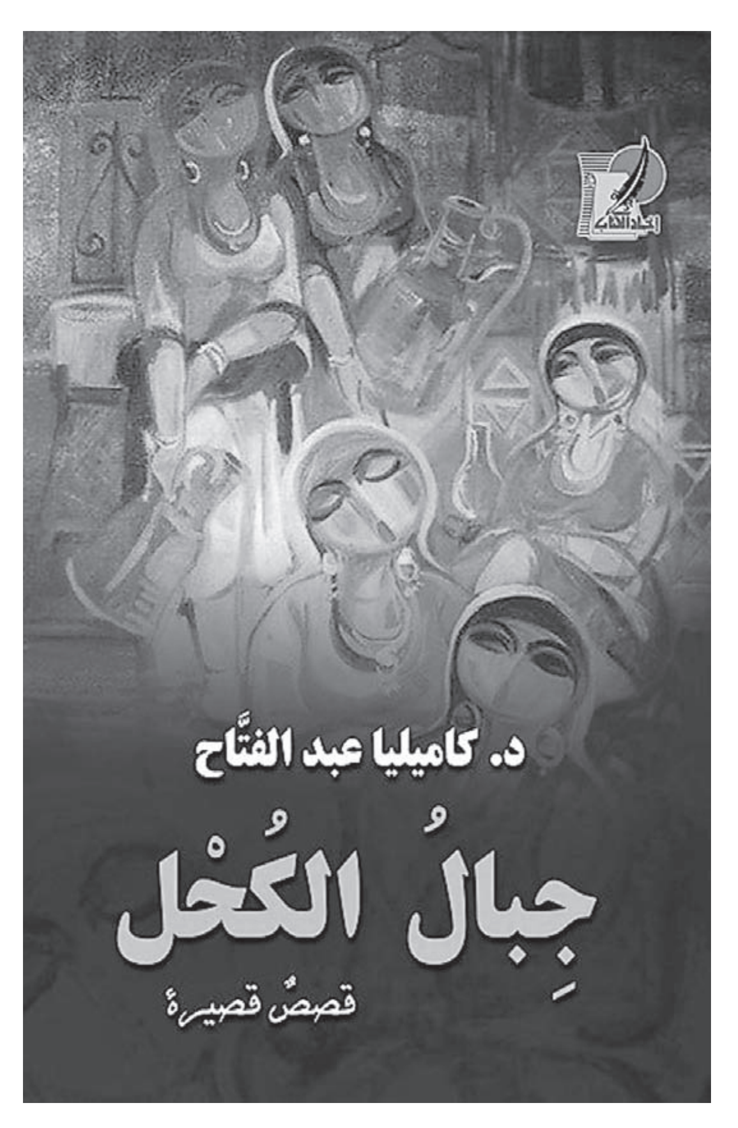
مد ذراعه، تأبطته، وقد لمعت عيناها ببريق عجبت تلاصقًا فى الطريق إلى بيتهما الجديد، وكلاهما يحمل فى حقيبته نصف قنينة عطر (ص٥٨).

أما «العالية» فقد انساب الكحل من دموعها، ترك بقعًا فى فستان زفافها من ناحية القلب

نظرت إليه من النافذة بعينيْها المنقوعتين فى سواد الكحل كانت ترجو زوجًا يملك عنفوانًا يتواثب على الخيل بقعره وخيلاء على إيقاع الطبول (ص٧١)

دخل حجرة النوم يعيد إليها طرحة الزفاف التى أهملتها تراجعت إلى الوراء مجفلة، ربت بهدوء على وجهها المتوتر طلب منها إغلاق غرفتها بمفتاح وخرج وأخرج مفتاحًا كبيرًا ودخل الحجرة المقابلة لحجرتها (ص٧٣).

قال كثير من الناس: إن فرحة العامر بزفافه على



تنغرس قصص كاميليا عبد الفتاح فى قضايا من يعشْن على حافة المفارقة

العالية أدارت رأسه، فنسى فراشه الوثير ونام على دكة (ص٧٤).

ويروى لها جانبًا من حياته وكيف أصبح شهبندر التجار منذ قدومها إليه (ص٧٨)، ثم ينتقل الراوى إلى القروانى المهرول إلى بيته الطينى الكبير (ص٨٠).

ثم تجلس العالية فى مقعد العرس زغردت إحداهن فى أذنها فانطلقت زغاريد النساء، أضاءت الناحية كلها بمصابيح الشرفات والنوافذ التى كانت تنفتح الواحدة تلو الأخرى مع كل زغرودة مبتهجة، وكأن الجدران تمدُ ذراعيها فى أكمام ثوب جديد (ص٨٢).

أما «فايزة» التى لم يخبُ ضوء عينيها العسليتين بعد وفاة زوجها الأول فى حضنها فى شهر العسل، كما لم يخب بعد موت الزوج الثانى مطعونًا بالسكين إثر مشاجرة وما تزال فايزة بارعة فى تكحيل عينيها. كنت أدور حولها كالمريد الذى يتفقد قطبة حتى رأتنى أمى مستمرًا فى الشباك أنتظر إشراقها قالت له: دى نداهة يابوى ومتهللة (ص٩٣).

تنتقل من دكان لآخر، تنقل يديها من سلعة لأخرى

كأنها تستثير حواسى وستبقى للحياة (ص٩٧)، وانطلقت نداءات الباعة صاخبة تغوى بالشراء كان ورائها حتى اختفت تساءل: أين هى؟ أين ذهبت؟ (ص٩٦) لكننى سمعتهم ينهالون عليها ببعض اللعنات: دى نداهة يابوى.. آهى دى المهلكة، سمعت ضحكتها وهى تقول: ورينى شطارتك، أنا فايزة يا شاطر، سمعت صوت أمى قادمًا من حصيرتها ، لقد سميته وهى تقول: برْمحْ وراها وحى يرْمح قدّامه، يرمحْ، ترمحْ برمح ترمح (ص٩٨).

فى قصة «شقوق» إحالة إلى التى ألقت العرائس فى نار الفرن.. تساءلت فى دهشة: أولًا لابد أن تدخل العروس النار حتى تنضج، العفن حول نار الفرن، وكل منهن تشارك فى ولادة الرغيف. أما هى فقد أودعت فى الزّار بكاءها وبخورها، كان بخورها يبكى بحرقة كأنها يتذكر غامضًا أمينًا.

يتسارع إيقاع الدُّفوف، تتساقط النساء على الأرض عويل النساء قبض قلبى، ملأ عينى دموعًا، تساءلت وأنا طفلة: كيف استطاع غائب واحد أن يبكى كل هاتيك النساء؟ لم لا يأتى هذا الغائب ما دام غاليًا؟ لم يظل غالبًا وهو غائب، تبتهل له عيون النساء السخية بالدموع، ذاكرتها عيون النساء (ص١٤٧).

أما قصة «الجدة» فهى سيرة حياة مليئة بالأحداث والمواقف وهى تتصدر مجالس الرجال وتشد دخان الجوزة وتلف السجائر، تبادلوا النظرات وهم يراقبون الجدة فى هيبة ورجاء، وعندما تململ الرجال أسكتتهم بدق عصاها وهى تقول مزمجرة: عمر الجبان رخيص، وكفن الظالم خسيس لكن ليس أمامكم إلا أن يكون كلّ منهم قوة وهو يحمل كفنه

– النار تبدأ من هنا حين تظهر جثة عدلية فوق عربة الكارو والتى قتلها أبو العلا لأنها أحبت، لوّحت الجدة بعصاها وقالت:

– أنتم استكثرتم عليها أن تحب، خفتم فى شرفها، اعتبرتموها فزاعة تخيفون بها بناتكم ونساءكم حتى لا يخضعن يومًا لقلوبهن (ص١٥٥).

–النار تبدأ من هنا من جذع النخلة التى قتلت تحتها–شوق– وقتل معها جنينها الذى لا نعرف من منكم أبوه.

–يا جدة، شوق امرأة مطلقة، والمطلقة كالأرض البور بلا حراسة أو سور

–أنتم من قتل الحارس، أنتم من هدم السور، لا تملكون شجاعة الزواج بالمطلقة والأرملة، لكن تملكون الفجور الكافى لمراودتهما

أشارت بعصاها إلى النخلة التى بدأ جذعها بالاحتراق.

–تستبيحون المطلقة لأنها تبرز لكم بمفردها دور رجل تحسبون له الحسابات، أو لا تعلمون أن نساءكم مطلقات مثل شوق (ص١٥٨)

ارتفعت ألسنة النار
حتى بلغت ذروة
النخلة.

–هذه صرخة
البنت–

قصصها شديدة الخصوصية والثراء وتكشف عن تناقضات المجتمع

رايقة– التى أراد أبوها أن يتخلص من إنفاقه عليها فزوَّجها من صديقه الكمل الذى ضربها وكسرها لأنها تخطئ وتناديه، يابا.

وهذه صرخة جمالات التى اعتدى عليها أخو زوجها الذى برّأه رجال عائلته واتهموا جمالات بغوايته.

انبعث الهديل كالنبض الدافئ فى اللحظة التى أزاحت فيها الجدة الستائر الكثيفة عن النافذة المطلة على النخلة التى تتوسط البيوت، النخلة الشامخة التى سهرت ليلة كاملة تطلب ثأرها، والتى تمايل جريدها الأخضر يمينًا ويسارًا، كأنه يُلقى تحية الشروق للجدّة التى أومأت برأسها ترد التحية بكفها الكبيرة التى انتفضت عروقها الخضراء، فبدت شبيهة بجذر النخلة (ص١٦٢).

كما لابد من الإشارة إلى القصص (السور، غدِيّة، الطين، الذئب) وهى من القصص المسكونة بالمشاعر الفياضة إلا أن طول مسرودها الذى يحتاج إلى الاختزال والانزياحات يعيق تلخيصها أو الإشارة إلى مضمونها الذى لم ينفصل عن مضمون معظم القصص المرتبطة بالمرأة العربية ومآسيها فى إحالة إلى عندلة مسرود حكايات المرأة المغلوبة على أمرها وقرارها وإرادتها وذلك على إيقاع سردى حمل الحقائق والوقائع بحيادية وواقعية دون زيف أو زخْرفة، ولذلك كانت معظم القصص مالكة لقدراتها على الدخول إلى قرار الرغبات المحبوسة فى صدور النساء البائسات اليائسات وهن يعشن على أعتاب المفارقة وتفاصيل حسّية موجعة ومؤلمة لما كشفتْه عن التناقضات التى يعيها المجتمع، ويعمل جاحدًا على أن تبقى مكتومة، حيث تنقلب الأشياء إلى غير المراد من ظاهرها، وكأن الكاتبة تقول: ليس هناك من حقائق ثابتة فى مجتمعاتنا، وإنما هناك مركز تنسب إليه الأشياء، وهذا معناه أننا بإزاء بينه حضور وغياب دائمة، ومن ثم أمام قدرة على تفجير لغة حيّة فيها هارمونية إيقاعية، ترى الأشياء منفلته والثوابت متحوّلة.

وكما يقول الناقد محمد الدسوقى على غلاف المجموعة «هذه كاتبة مذهولة بقوة دفع الأسئلة الجوهرية، أى أننا أمام انتقالات دائمة عبر القصص الواقعى إلى الاستيهامى، أو من الحقيقى إلى المستحيل وبالعكس، ومن تجربة الكتابة إلى كتابة التجربة، من كتابة الحياة إلى حياة الكتابة، ومن الحياة على الورق إلى الحياة خارج الورق، وعن شخصيات تعيش حالة إحساس دائم بالتلاشى، ورغبة خالصة فى التحقق، وكأنّ التلاشى الموجود فى الحياة، تقابله رغبة التحقق فى الكتابة ببساطة، نحن أمام تفاصيل قلقة فى عالم المرأة لاستعادة تجربة الحياة وتأملها، ورغبة فى استكشافها من خلال إبداع فارق وجديد، يكشف الذوات، ويحقق الوعى والمتعة على حد سواء، وهو ما وجدناه فى مجموعة «جبال الكحل» فى رأينا إلى حد كبير».



في كتابه الصادر عن دار الرواق، الفائز بجائزة معرض القاهرة الدولى للكتاب فى دورته الـ ٥٣، فرع الدراسات الإنسانية، يستكمل إيهاب الملاح فى دراسته وبحثه المعنون بـ «طه حسين.. تجديد ذكرى عميد الأدب العربى» إحدى لبنات مشروعه الثقافى الذى ينصبّ على إحياء ذكرى رموز التنوير والفكر المصرى وإعادة تسليط الضوء على رؤاهم ومشاريعهم الثقافية الرائدة، انطلاقًا من الإيمان بأن بوصلة التقدم والتطور هى فى إعادة تواصل الأجيال الحالية وتفاعلهم مع هذه الرؤى والأفكار التنويرية إرساءً لقيم الفكر الحر والعقل الناقد الذى يتفاعل مع أزماته ومشاكله بمسئولية وتوازن ونقد موضوعى، لا عبر التواكل والاستسلام أو التبرير أو عبر فكر خرافى ومتطرف.

إيهاب الملاح

طه حسين
متوالية ثورية لوجه التنوير

أحمد منير أحمد

بدأ الملاح مشروعه المُشار إليه منذ أول كتبه «مشاغبات مع الكتب»، ومن بعده كتابه «شغف القراءة»؛ إذ تدرك حين تطالعهما أنه يتخذ من قضية التثقيف محورًا رئيسيًا لكتاباته، ويتفنن عبر طرائق مختلفة فى فتح مسارب الثقافة لقارئه، إذ لا تخلو مقالة أو بحث أو مراجعة فى أى من كتبه من التعريج على كاتب مبدع هنا أو كتاب جيد هناك أو فكرة متألقة فى كتاب ذى صلة، مع إيلاء الاهتمام الكبير للمصادر ولطرق التحصيل والوصول إلى هذه المصادر لمن يريد التوسع، بل ويستفز ويحرّض القارئ جاهدًا على هذا التوسع. أذكر أنه تحدث فى إحدى مقالاته عن «أسطوات التثقيف المصريين»، وكيف فقدنا دور المثقف الذى يتفاعل مع الأفكار التقدمية ويهضمها ثم يبسطها وينقلها شذًا وأريجًا ممتعًا للقارئ العادى، ويمثل حلقة الوصل ما بين هذه الأفكار والكتب

والمواطن البسيط، الذى يمثل محور اهتمام الملاح ككل أسطوات التثقيف من سابقيه.
وانطلاقًا من كتابه «سيرة الضمير المصرى»؛ فقد تبلور مشروع الملاح أكثر وأكثر، حيث وضع يده على خارطة الطريق لمشروع كبير يتمثل - كما أسلفت - فى ضخ دماء طازجة فى أوردة الفكر المصرى عبر تتبع الأفكار والقيم الإنسانية التى استلهمها الرواد وبثوها وناضلوا من أجلها، فيما أسماه الضمير المصرى، بيد أنّ غبار الزمن والركود والتجريف الذى أصاب المجتمع المصرى فى العقود الأخيرة قد خلق عائقًا أمام هذه الأفكار أن تؤتى ثمارها من إنتاج عقل مصرى وعربى ناقد وفاعل؛ لذا أعتقد أنه بهذا المشروع يمكننا أن نضع أيدينا على طرف الخيط وحلقة الوصل بين الملاح الذى يعتبر نفسه الحفيد والتلميذ، وبين أنموذجه الفذّ الذى اختار أن يبدأ تركيزه الأكبر عليه بداية من كتابه الذى بين أيدينا، والذى يعتبره إيهاب مجرد مدخل لمشروع أكبر يتفاعل فيه بقوة مع فكر العميد الرائد أستاذ الأساتذة طه حسين.

لماذا طه حسين؟ ولماذا الآن؟

وبينما تبزغ أهمية تجديد -ولن نغالى لو قلنا إحياء- ذكرى العميد، منطقية وموضوعية عند البعض يبقى السؤال الأول الذي يدرك إيهاب الملاح بحصافة الباحث وخبرة الملتحم مع الشأن العام، أنّه سيراود آخرين، وهو لماذا طه حسين تحديدًا ولماذا الآن، لماذا نجدد ذكرى مفكر انقضى على رحيله ما يقرب من النصف قرن، وماذا تبقى من حياته ومن أفكاره ليصلح لأن يشتبك مع قضايا عصرنا الحالى؟ لهذا استهلّ الملاح بحثه بسؤال لماذا طه حسين ولماذا الآن، وختمه بسؤال ماذا يتبقى فى فصل الكتاب الأخير، ويعرّج بينهما ببانوراما تفصيلية وتفنيدية لكل ما يدعم الإجابة عن هذين السؤالين المركزيين عبر ثلاثة أبواب تشكل قوام الكتاب الأصلى، قبل باب الملاحق والصور التى ينتقيها الملاح ببراعة ليدعم رؤيته التى طرحها خلال البحث.
بالإضافة إلى ما يعتبره الملاح التزامًا شخصيًا، ويفترضه التزامًا على جميع المثقفين بأهمية التعريف والتذكير والإلحاح على تجديد ذكرى أعلام الثقافة والتنوير، فإنه يعتبر طه حسين المعلّم الأول كما يقول فى مقدمته: «إذا كان أرسطو المعلم الأول فى الثقافة الغربية، فإن طه حسين هو المعلم الأول فى الثقافة المصرية والعربية أو هكذا أظن»، كما يعتبره أكبر من مجرد رمز، إنما هو تجسيد حى للقيم المصرية مثل التحدى والصمود والتنوير

> إذا كان أرسطو المعلم الأول فى الثقافة الغربية فإن طه حسين هو المعلم الأول فى الثقافة المصرية والعربية

ومواجهة التطرف والثورة على كل ما يكبل طريق تقدمنا، لذا فى سبيل تقديمه إجابة منطقية على سؤاله الأول لماذا طه حسين ولماذا الآن، يستدعى لحظة ثورة ٢٠١١ كلحظة مفصلية فى تاريخ مجتمع فتحت الثورة أمام شبابه المتعطش للحرية طاقة نور، واستدعت بداخله تفجير الأسئلة وعلامات الاستفهام فى وجه التقليدى والسائد والرجعى، الذى خيّم عبر عقود فأنتج واقعًا متخلفًا، وفى ظل هذه السيولة الفكرية ومحاولات البحث عن أرضية ثابتة، تبرز ضرورة استدعاء الرموز الفكرية التى تشبع ثورية هذا الشباب فى البحث عن إرواء ظمأ عقلى وفكرى، ونموذج طه حسين الثورى هو رأس النماذج التى يمكن تقديمها.

متوالية ثورية

إن حياة طه حسين -حسبما أتصور- تعتبر سلسلة متوالية من الثورات بدأت بثورته الفردية على ظروفه الشخصية والاجتماعية، من الإعاقة وانتشار الجهل والفقر، ثم ثورته على طريقة تعليمه عبر التلقى والنقل فى الأزهر والتحاقه بالجامعة، ثم ثورته الفكرية وتبنيه لمنهج البحث العلمى الذى تعلمه وأنجزَ به أولى رسائل الدكتوراة فى جامعة القاهرة، واستكمله فى فرنسا ليؤسس لهذا المنهج وينقله للثقافة العربية التى لا تعلم عنه شيئًا، ثم ثورته المهنية والسياسية كوزير للمعارف حيث ناضل من أجل مجانية التعليم، ثم ثورته الثقافية فى كتابه وخطته للثقافة المصرية «مستقبل الثقافة فى مصر».
من أين لهذا الفرد المعجزة أن يدشّن كل هذه الثورات فى وجه الأعراف والأنظمة الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية السائدة والراسخة فى وعى وثقافة المجتمع المصرى والعربى، كى يزلزل أركانها ويكشف عوارها عبر أفكار ثورية وعلمية ومنهجية، لا لشئ سوى من أجل حياة أفضل ومستقبل يستحقه أبناء الحضارة المصرية التى ينتمى لها ويقدّرها. هذا المفكر الفذ الذى أسس لقرابتها وصلتها بالحضارة الأوروبية الحديثة طرحًا للانفتاح عليها والاستفادة من منجزها الفكرى والحضارى، لكل هذه الأسباب سوّغ إيهاب الملاح شرف تصديه لتجديد ذكرى الثورى الأكبر طه حسين.
وإذا كان طه حسين يمثل فى جانبه الفردى نموذجًا للثورة البشرية على كل الظروف والمعوقات؛ فهو من جانب آخر يمثل كما يقول نجيب محفوظ «ثورة فكرية موازية لما قام به سعد زغلول من ثورة حقيقية فجرها على أرض الواقع» وهذه الثورة الفكرية هى ما أنجبت بعده الكثير من المفكرين والأدباء والأساتذة الذين حملوا راية الفكر والفنون والآداب للمجتمع المصرى والعربى.
ثورة بشرية وفكرية ونضال متواصل ومحموم من أجل قيم نبيلة تصل بالإنسان إلى حياة كريمة تحترم آدميته وفردانيته ومعجزته التى حباه الله إياها، فأرسى القيم التى تنتصر للعقل وللإنسانية كما حددها أحد أحفاده —تلميذ تلميذته— الدكتور جابر عصفور فى الحرية والعدالة والعقلانية والإنسانية، وحارب من أجلها وانحاز للشعب فيها حتى ولو تكبد المشقة والأذى مثلما حدث فى حربه فى سبيل حرية الجامعة وفى حربه من أجل دستور ٢٣، والتى كانت مقالاته نواة المظاهرات الشعبية الجارفة التى أخضعت النظام لمتطلباتها.

حروب لم تضع أوزارها

أتصور أنه لم تحظَ شخصية ثقافية مصرية أو عربية بكل الجدل المثار حولها وحول أفكارها مثل العميد طه حسين لما مثّلته أفكاره ورؤاه التأسيسية من جرأة ومنهجية شكلت صدمةً كبيرة على العقل العربى المتكلس، كما أنها ضربت الأفكار الرجعية والمتشددة فى مقتل، لذلك كان محطّ الهجوم والحرب من ذوى المصالح والرجعيين وخاصة من الإسلاميين الذين

وللغريب شنّوا حروبهم الشعواء عليه بعد رحيله، ورغم أنّ هذه الحروب كانت محض افتراءات وتجنّى لكن الملاح بدقة وموضوعية الباحث يحاول تفنيد ما يستحق التفنيد منها ويشير إلى المكذوب والمدّعى والذى يبين ضحالة وسوء نية كاتبيه، أمثال كتابات أنور الجندى الذى مثّل المرجع وقلم الإسلاميين فى حربهم على التنوير والتنويريين.

كما أنّ الملاح يستقصى باحثًا حول ادعــاءات وُجهت بتقاعس طه حسين عن مناصرة القضية الفلسطينية بل ومناصرته للصهيونية! ويفند بروح الباحث والمحقق هذه الادعاءات ويحللها ويرد عليها وينتصر للرجل من خلال كتاب «طه حسين والصهيونية» لحلمى النمنم، كما يتعرض للرواية المجهولة التى أشيع أنها بقلم طه حسين، ويتعرض لكتاباته فى الإسلاميات مثل روائعه «على هامش السيرة» و«الشيخان» و«الفتنة الكبرى» بجزأيها، فيغطى كافة جوانب فكر وأدب الراحل ويفصّل فى بديع أسلوبه وأدبه وفكره مؤكدًا ريادته وتأسيسته فى الأدب والنقد والفكر والثقافة.

نبع واحد لجداول الفكر والثقافة والآداب

وفى الباب الثانى «طه حسين فى مرايا الأجيال» يستعرض الملاح عدّة جوانب لشخصية طه حسين وتأثيره، مثل تأثر نجيب محفوظ عميد الرواية العربية بكتابات طه حسين وتأثره برواية «المعذبون فى الأرض» والتى مثلت نواة فكرة رواية الأجيال التى كتبها محفوظ فيما بعد فى الثلاثية، وتأثيره الفكرى فى لويس عوض، وفى تلميذته الأثيرة سهير القلماوى التى تتلمذ عليها مفكرين ونقاد مثل نصر حامد أبو زيد وجابر عصفور، كما يطرح الأثر الهام والبديع لسوزان فى حياة طه حسين عبر كتابها «معك» ثم ومن خلال الملاحق التى يوردها فى الباب الرابع يستعرض خطابًا إنسانيًا من أستاذ لتلميذته القلماوى، ومقدمة تعريفية عرفانًا لأستاذه كارنيللو، وخطابًا طلب هو بنفسه إلقائه فى احتفال لدار المعارف، عرفانًا بدورها فى النشر ومناصرة الفكر الحر.

التعليم والثقافة وجها العملة

لم يعتبر طه حسين التعليم مجرد حق بشرى أساسى، إنما اعتبره حقًا حيويًا لازمًا لحياة الإنسان كالماء والهواء، كما اعتبره وسيلة وعى الشعب بحقوقه ورفع الظلم عن كاهله، إذ يقول: «يجب أن يتعلم الشعب إلى أقصى حدود التعليم، ففى ذلك وحده الوسيلة إلى أن يعرف الشعب مواضع الظلم، وإلى أن يحاسب الشعب هؤلاء الذين يظلمونه ويذلُونه ويستأثرون بثمرات عمله».

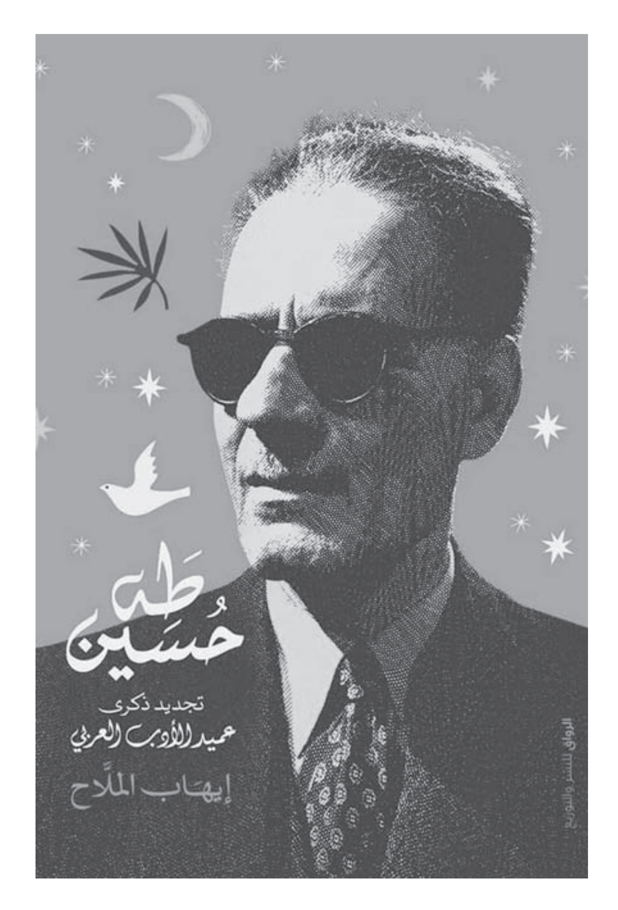
كما أنّ التعليم بالنسبة له كان جزءًا من القضية الأكبر، وهى قضية الثقافة وبنية الحضارة، والتى اعتبر الجامعة «بيئة لا يتكون فيها العالِم وحده، وإنما يتكون فيها الرجل المثقف المتحضر الذى لا يكفيه أن يكون مثقفًا بل يعنيه أن يكون مصدرًا للثقافة، ولا يكفيه أن يكون متحضرًا، بل يعنيه أن يكون منميًا للحضارة».

أتصور أنّ بهذا الاقتباس الأخير نكاد نلخص رحلة نضال طه حسين من أجل التعليم والتثقيف أملًا فى بناء حضارة ذات طابع إنسانى عادل وهو ما أناط به دورًا ومسئولية تجاه تلامذيه وتجاه الشعب الذى خرج منه سواء بسواء.

ولكن للأسف تراجعت الأوضاع وازدادت سوءًا عما تركنا عليه العميد، لذا؛ فإنّ ما جاهد فى سبيله طه حسين حتى رحيله هو ذاته ما يتطلب جهادنا الآن، وهو سبيل حلول جميع مشكلاتنا؛ إذ لا سبيل إلى خروج الأمة المصرية والعربية من مشكلاتها سوى بتربية العقل النقدى وتمكينه من حريته عبر عقول مثقفيه التى تعى دورها فى تحريك المياة الراكدة وزعزعة الجامد والمتشدد عبر منهج علمى دقيق ومتجرد يتمتع بحريته الكاملة دون قيد، وهو ما جعله متحسرًا يطلب فى آخر حواراته مع تلميذه غالى شكرى أن تستمر رحلة الكفاح من بعده، وهو ذاته ما جعل تلميذه نجيب محفوظ يقول: «عندما تنجح ثورة التعليم فى إخراج أجيال جديدة متعلمة ومحبّة للثقافة، سيتغير الوضع، ولما الواحد يسمه إن مصر خرجت من أزمتها «واتوزنت» يبقى سعادة مالهاش مثيل».

لتأتى دعوة الملاح ختامًا نحو استمرار المحاولات والجهد المخلص والدؤوب فى ذات السبيل –سبيل العميد وتلامذيه– كى تصل مصر لوضعية التوازن واستعادة حضارتها أمّ الحضارات.

لم يعتبر التعليم مجرد حق بشرى أساسى إنما اعتبره حقًا حيويًا لازمًا لحياة الإنسان كالماء والهواء





المتوالية الحزينة في أسباب موت شكسبير

محمد عبد الحافظ ناصف

صدر مؤخرًا عن دار الفاروق المجموعة القصصية «أسباب موت شكسبير» للكاتب رضا محروس الذى صدر له من قبل مجموعة «البنت ذات الضفائر» عن قصور الثقافة و«أمنية للشمس» قصص للأطفال عن المركز القومى لثقافة الطفل، كما نشر عشرات القصص القصيرة للكبار والأطفال فى المجلات العربية والمصرية. فاز محروس بعدد من الجوائز فى القصة القصيرة مثل جائزة اقرأ التى كانت تقيمها مؤسسة اقرأ الخيرية وجائزة سوزان مبارك فى أدب الطفل لعامى ٩١ و٩٢.

بدأ رضا محروس الكتابة كفلاشة قوية فى التسعينيات سطع نورها بين هذا الجيل من كتاب القصة القصيرة وأدب الطفل لكن الحياة قد أخذته سنوات كثيرة ربما لأسباب منها أن حرفة الأدب لم تكن وقتها، ولا فى أى وقت قادرة على أن تحقق أى طموح للعيش الكريم فى بلادنا العربية، فأى كاتب خارج عالمنا العربى يستطيع أن يعيش حياة كريمة من عائد كتاباته، لكن دور النشر فى

> تعاملت مع لحظات إنسانية فارقة فى حياة البطل وتتماس مع حياة القارئ

بلادنا تضن على الكاتب بحقه والمضحك أنها تصادر هذا الحق فى الحاضر والمستقبل والغيب أيضًا، وكأنه يجب على الكاتب أن يؤمن ويبصم أن ما سيتحقق فى المستقبل من حق دار النشر التى ستنشر له الكتاب ويكفيه الفخر وعليه أن يعمل فى الفاعل لكى يأكل ويشرب ويعيش لأن الكتابة ليست حرفة إلا لدور النشر فقط !!

شاء القدر أن أكون فى طريق هذا الكاتب المهم حتى يعود دائمًا للكاتبة مرة بعد مرة وأن أذكره دايمًا بموهبته الكبيرة التى كانت ومازالت قادرة على تقديم نصوص قصصية جيدة؛ ومنها بالطبع تلك المجموعة القصصية «أسباب موت شكسبير» والتى تستحق دار نشر الفاروق الشكر على نشرها بهذا الغلاف المتميز والأنيق وهذا الشكل المحترم اللائق.

تتكون المجموعة من اثنتى عشرة قصة قصيرة تتراوح بين الطول والقصر، وبعد القراءة أرى

أن المجموعة ناقشت وتعاملت مع مجموعة من المفاهيم التى وردت خلال عدد من القصص منها الموت والغربة والقهر والحرية والحزن، وتميزت المجموعة بروح المتوالية القصصية التى يشترك فى وجودها عدد من العناصر المشتركة من عناصر كتابة القصة، مما يأخذ بها أيضًا نحو روح الرواية.

ومن الأفكار التى بدأت بها المجموعة فكرة الموت التى ظهرت فى قصة «الموت وطقوس الياسمين» ونجد بها موت الأم من خلال فكرة جيدة مزجت بين الواقع والخيال، حين حلم القاص بأمه التى لم تمنحة عقد الياسمين الذى يحبه ربما لشىء يشعر به الكاتب من تقصير تجاهها لغيابه بعض الوقت عنها منشغلًا بأكل العيش المر فى هذا الزمن الصعب، لكن الواقع كان يجهز للبطل مفاجأة سعيدة أن الأم قد تركت له هذا العقد من الياسمين مع التمرجى قبل أن تموت «.. وهمس بصوت يملؤه الأسى: قبل أن تسلم الروح.. استفاقت للحظة واعتدلت.. تكلمت بصوت واضح، أوصتنى أن أعطيه لك.. تأملته.. طوقت به عنقى.. والتفت إليها.. وكان وجهها مازال يبتسم».

وتناولت المجموعة موت الأب أيضًا فى قصة «هو بخير» من خلال علاقة البطل وأخوته البنات بهذا الأب الطيب المكافح الذى يبذل كل جهده ليستر بناته ويضمن لهن مستقبلًا جيدًا، لكن كل واحدة من الثلاث كانت تهتم بحياتها فقط وتعيش لنفسها دون السؤال عليه لأوقات طويلة؛ وحين سألت عليه واحدة منهن نكتشف أنه قد مات ويؤكد الكاتب فى عنوانه أن هذا الأب الآن بخير بعد أن ترك حياة الشقاء وبعد أن انتقل إلى الرفيق الأعلى؛ فيؤكد الكاتب فى نهاية القصة التى جاءت كوخزة موجعة للجميع «.. سألننى عن صحتى وعن صحة أبى.. أخبرتهن أن أبى بخير.. دخلت إلى غرفته.. رائحة الموت مازالت على فراشة.. وضعت رأسى على وسادته وهمست: نعم، إن أبى بخير.. ثم انفجرت فى البكاء».

وتناول الكاتب موت الزميلة «عائشة النبوى» فى قصة «الموت واليمام» فقد كانت الزميلة تعمل معه فى المدرسة كرئيسة لقسم اللغة الإنجليزية؛ وتعانى من مرض السرطان، والغريب أن عددًا قليلًا من المدرسين فى المدرسة لا يعرفون ذلك وبالرغم من هذا كانت الأكثر عملًا ونشاطًا ومحبة للجميع، وكان الكل يتعامل معها كأم أو أخت كبرى، والغريب أيضًا أنها لم تكن تغيب عن المدرسة إلا فى اليوم الذى تذهب لتأخذ فيه جلسة الكيماوى. رصد محروس علاقة عائشة النبوى بزملائها بلغة شفافة أظهرت فيها الجانب الإنسانى الكبير بينها وبينه، وبين الجميع؛ يقول فى نهاية القصة: «أجتاز الآن — يا عائشة — حجرة اللغة الإنجليزية صوب مكتب شئون العاملين.. أراهم جميعًا مطرقين تسح عيونهم.. وجوههم جامدة وكأنها



رضا محروس

> حملت النهايات الكثير من المفارقة مما أحدث حالة من التشويق دون ملل

مشدودة على قوالب خشبية.. أكاد أنكفأ وأنا أوقع أمام اسمى بالحضور فى الدفتر الذى خلا لأول مرة من اسمك يا عائشة».

وتناولت المجموعة فى قصة «زيارة» موت الزميل مصطفى عبد القادر الذى أُحيل للتقاعد منذ سنوات واختفت أخباره، ويقابله بطل القصة معلم اللغة الانجليزية «على» فى مترو الأنفاق صدفة ويتفقان على اللقاء يوم الجمعة القادمة بعد أن عرف أن زوجته قد رحلت وبنتيه قد سافرا مع زوجيهما للعمل فى السعودية وقطر، ولا أحد يسأل عنه، يرصد الكاتب تفاصيل حياته وملاحظاته على جسمه وصحته التى صارت هزيلة. وحين يذهب لكى يزوره فى شقته حاملًا معه أشياء بسيطة يجده قد مات بالأمس، فتسقط منه الأشياء دون أن يهتم بأخذها وينزل، تبتلعه الشوارع ولا يعرف أين يسير، يقول الكاتب رضا محروس على لسان البطل فى النهاية: «... نظرت إلى السماء الصافية.. رأيته هناك بقامته الطويلة وجسده النحيف ينظر إلىّ من بعيد.. يلوح لى ويبتسم.. استدرت.. أغلقت النافذة، ثم بدأت فى البكاء».

وفى قصة «حكاية حزينة» نجد الكاتب يقدم لنا الموت مع شخص ليس له علاقة كبيرة به، فالموت هنا جاء فى القصة لطفلة صغيرة تتسول مع والدها لكن البطل تعلق بها كثيرًا وكان يستبشر بها ويتفاءل كثيرًا حين يراها، وفجأة تختفى البنت والرجل ويبحث عنهما، وأخيرًا يجد الرجل وحيدًا دون ابنته مرتديًا المسبحة الطويلة التى كانت ترتديها البنت، والقصة تؤكد على أن عين الكاتب فى هذه المجموعة تبحث عن اللحظات



الإنسانية التى تربطه بمن حوله ومن تربطه بهم علاقة ومن لا تربطه مثل حكاية تلك البنت.

وفى القصة التى تحمل عنوان المجموعة «أسباب موت شكسبير» نجد البطل يفاجأ بموت الطائر الذى تتعلق به ابنته الصغيرة، ويطلق عليه شكسبير، وتطلق هى عليه شاكس، يبدأ البطل بالبحث عن أسباب يقولها للبنت الصغيرة كى تقتنع برحيل طائرها، فلم يتوقع موت شكسبير أو أى عصفور آخر، كان مشغولًا بماذا سيقول لها؛ فقد فقدت الطفلة من قبل جدتها التى تحبها وأقنعها بالكاد أنها ذهبت إلى الجنة، وفى خضم هذا التفكير الطاحن يفاجأ أن ابنته قد اكتشفت موت الطائر وأنها وجدت لنفسها أسبابًا أكثر منطقية من التى يبحث عنها والدها؛ فقد قالت له إن الطائر قد صعد إلى جدتها فى الجنة وأنها تود أن تذهب إليهما. «... قاطعتنى وهى تخبط على كتفى بيدها الرقيقة: أريد أن أموت لكى أرى جدتى وألعب مع شاكس من جديد..!!».

يمكن القول إن الموت أحد العناصر المهمة والفعالة فى المجموعة القصصية التى تجعلها تنتمى لفكرة المتوالية القصصية؛ فالموت تواجد كخط بيانى متصاعد فى عدد من القصص بداية من عنوان المجموعة المتميز «أسباب موت شكسبير» ومرورًا بعدد آخر من القصص مثل الموت واليمام، وزيارة، وهو بخير، حكاية حزينة، الموت وطقوس الياسمين، فنصف قصص المجموعة تتناول الموت بشكل مباشر، إضافة لظهوره فى قصص أخرى يأتى فيها ذكر الأب أو الأم وكذلك الموت فى حالة الإجهاض فى قصة «إيرينا ميلونفيسكى»، خاصة بعد أن دبت الروح فى الجنين لذا أعتبره موت لشىء عزيز على تلك الفتاة الأمريكية التى كانت رافضة تمامًا أن تجهض جنينها لولا رفيقها السكير الكولومبى الفظ الهمجى كما وصفه الكاتب.

الموت أحد العناصر المهمة والفعالة فى المجموعة القصصية

وختامًا كان الشجن والحزن علامة مميزة لتلك المجموعة التى ساعدتها اللغة الجيدة الشفيفة والشاعرة فى بعض مقاطع منها أن تكون من محسناتها البديعة التى أضافت للمجموعة، علاوة على التقاط لحظات مهمة للقص اعتمدت على لحظة انفجار القصة ولم تعتمد على السياق القصصى المتعارف عليه بالبداية والوسط والختام، كان الحدث فيها هو لحظة الانفجار التى تتوالد منها بقية الأحداث الأخرى.

ومن سمات المجموعة أيضًا النهايات التى حملت الكثير من المفارقة مما أحدث حالة من التشويق لتتبع القصة من البداية للنهاية دون ملل ودون توقع لتلك النهايات، وهذا يعطى القارئ حالة من الرغبة فى استكمال العمل.

ومن العناصر المهمة التى تصب فى فكرة المتوالية القصصية غير فكرة الموت جاءت وظيفة البطل التى لم تتغير طوال قصص المجموعة، فلم تخلُ قصة تقريبًا من الإشارة المباشرة أو غير المباشرة أن البطل يعمل مدرسًا للغة الإنجليزية فى إحدى المدارس الحكومية؛ ففى القصة الأولى للمجموعة على سبيل المثال تبدأ من جملة «كنت قد انتهيت من كتابة التاريخ وعنوان الدرس حين دق هاتفى المحمول..» وفى القصة الثانية «الخيوط لا تتقاطع أحيانًا» تبدأ بجملة «عندما دق هاتفى المحمول، كنت على وشك الانتهاء من حصة الدرس الخصوصى» وفى القصة الثالثة «حدث استثنائى للسيد المهيب» وهى القصة التى تعاملت مع لحظة إنسانية لشخصية عسكرية ينسى فيها كل الطقوس التى يجب أن يتحلى بها وينزل من سيارته لكى يرد ويحتضن حفيدته التى خرجت تجرى وراءه، كانت عين المدرس تراقب تلك الحادثة الإنسانية وجالس على المقهى المقابل لعمارة تلك الشخصية.. يقول البطل/ المعلم: «.. لكن السؤال الذى داهمنى ذات صباح حينما لم ألحق الحصة الأولى، ما الساعة التى يأتى فيها هذا الموكب كل صباح».

وفى النهاية أرى ان المجموعة تمتلك ذاكرة قوية فى عقل ووجدان من سيقرأها لأنها تعاملت مع لحظات إنسانية فارقة فى حياة البطل وتتماس مع حياة القارئ لأنها تمتلك الكثير من الصدق الفنى.

الليلة الأخيرة في حيـــاة محمود سعيد

قراءة تبادلية بين اللوحة والرواية

شوقى بدر يوسف

«يستطيع الرسم أن ينفذ إلى الحقيقة غير المتغيرة للأشياء ويبرهن بذلك على أنه منافس كبير للأدب».
مارسيل بروست

لا شك أن موضوع قراءة اللوحة فى الرواية وقراءة النص الروائى من خلال اللوحة يعتبر عامل جذب بين كل من الفن التشكيلى والفن الروائى فى المشهد الروائى المعاصر الآن. والأمثلة على ذلك كثيرة، وأن هذا الزخم من المواد المرتبطة بهذا الموضوع تمثل وفرة لا بأس بها تغرى الكاتب والقارئ والباحث بضرورة استعادة حضور الفن التشكيلى واستهداف مكوناته فى مجال الأدب بصفة عامة وفى الفن الروائى بصفة خاصة. باعتبار أن هذا الموضوع ممارسة ثقافية تتداخل خطوطها مع الوعى الجمالى فى المجالين التشكيلى والروائى، وباعتبار أيضًا أن المتن التشكيلى القائم على اللوحة هو متن بصرى له مقاوماته الجمالية الخاصة، وهو لا ينفصل عن المتن السردى القائم على اللغة فى حالة وجود عمل روائى يتناول الفن التشكيلى بلوحاته وفنانيه، والمتنين البصرى والسردى فى هذه الحالة لا شك أنهما مفتوحان على القراءات المتعددة المتشابهة فى بعض الأحيان، والسؤال الذى يطرح نفسه هنا كيف يشاهد السارد نصه، وكيف يقرأ الفنان عمله؟. هذا هو ما احتفى به كاتبنا الشاعر الروائى أحمد فضل شبلول وطرحه فى أعماله الروائية الأخيرة التى تناولت الفنان التشكيلى محمود سعيد، وهو ما سنحاول قراءته من خلال روايته «الليلة الأخيرة فى حياة محمود سعيد» الصادرة عن دار الهلال ٢٠٢٠ والتى ترجمت إلى الفرنسية مؤخرًا.

لا شك أيضًا أن موضوع قراءة اللوحة فى النص الروائى نوع جديد من الموضوعات ونادر فى مراجعه خاصة حتى إننى عندما أكتب دراستى عن رواية «اللون العاشق» حاولت البحث قدر الإمكان عن مراجع تهم هذا الموضوع دون طائل؛ لكنى اكتشفت بعد ذلك أن فى مكتبتى كتابين مهمين كانا مختفيين عن نظرى، ساعدانى فى القراءة الجديدة عن تناول عالم محمود سعيد سرديًا، وعلى التغلغل والغوص فى هذا الموضوع ومحاولة الوقوف على محددات القراءة واستكمال ما سبق أن تناولته فى دراستى السابقة. الكتابين هما: (كتاب اللوحة والرواية للكاتب الإنجليزى جيفرى ميرز، وهو أستاذ محاضر فى جامعة هارفرد الأمريكية، صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد فى سلسلة المائة كتاب عام ١٩٨٧، وكتاب القصة والفنون الجميلة للدكتور السعيد الورقى صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة مكتبة الشباب فى يونيو ١٩٩٧).

ومن ثم يعود الكاتب أحمد فضل شبلول فى رواية «الليلة الأخيرة فى حياة محمود سعيد» مرة أخرى إلى شخصية الفنان التشكيلى محمود سعيد؛ فنان الإسكندرية الخالد بعد أن تناول شخصيته الفنية وبعض من أصداء سيرته الإنسانية فى روايته الأولى «اللون العاشق.. محمود سعيد» من خلال لوحاته المعروفة خاصة لوحته الشهيرة «بنات بحرى» بشخوصها الثلاثة حلاوتهم وست الحسن وجميلة وطبيعة العلاقة التى جمعت بينه وبين هذه الشخصيات الثلاث من خلال الإحساس المتدفق نحو بنت البلد المصرية التى تشتعل بالحركة رغم سكونها، وصمتها رغم حديثها داخل اللوحة، وليطرح لنا أيضًا هذا العالم الفنى الثرى نفسه ولكن بطريقة تختلف تمامًا عما طرحه فى روايته الأولى؛ ففى الرواية الأولى حدد الكاتب الأبعاد الذاتية لحياة شخصيات لوحات محمود سعيد «حلاوتهم، ست الحسن، جميلة»، حلاوتهم التى كان يقول عنها بعد أن تعرف عليها فى سوق السمك بالأنفوشى: «إن فى حلاوتهم كنزًا فرعونيًا سكن فى عينيها وفى قوامها، وفى شفتيها الغليظتين، الدافئتين، المسكرتين، كأنهما كأس من خمر». (اللون العاشق ص٧٠)، وست الحسن التى جاءت إلى مرسمه بصحبة حلاوتهم وأعجب بها هى الأخرى، وجذبته ملامحها المصرية الصميمة، فكانت الموديل الثانى فى اللوحة، وجميلة الفتاة اليهودية السكندرية التى قدمها له صديقه القاضى محمود عبد الوهاب على أنها هاوية للتمثيل، وكانت هى الموديل الثالث للوحة. كما تطرق الحديث فى هذه الرواية أيضًا إلى ملامح للوحات شخصيات أخرى مثل لوحة أبنته نادية ولوحات ثلاث لزوجته ولوحة أبنة شقيقته صافيناز ذو الفقار التى أصبحت ملكة مصر بعد ذلك تحت أسم الملكة فريدة» كذلك لوحات «الدراويش»، «بائع العرقسوس»، «صاحب الحمار وابنه راكب الحمار»، «فتاة من أسيوط»، «نبوية ذات الحلق الولى بالرداء المشجر» وغيرها من لوحات البروتريه التى كان محمود سعيد يفضل رسمها متأثرًا فى ذلك بالفرنسيين روبنز ورمبرانت، أما فى روايته الثانية؛ فهو يتناول بانوراما حياة محمود سعيد كشخصية محورية وما يدور حولها من أحداث تسردها محكيات ومرويات كاشفة لطبيعة هذه الحياة المرتبطة كلها بلوحاته التى أبدعها طوال حياته الفنية، وما دار

الزمن الدائرى للرواية يتشكل بفعل الحكاية التى تأتى على لسان شخصية الراوى



أحمد فضل شبلول

حولها من أمور وممارسات خاصة وعامة، اختار لها زمن الليلة الأخيرة من حياته وطرح من خلالها هذا الزخم من المشاهد والمواقف المتناثرة في حياته الاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية في بانوراما حياتية جمع فيها الكاتب جماليات الفن التشكيلي في طرح أدبي له شاعريته الكاشفة عن أبعاد خاصة تكمن في خفايا الشخصية سواء الراوية للنص أو الموجودة داخل لوحاته المرسومة، كل ذلك من خلال خاصية الحواس المتحلقة حول الفن التشكيلي وانعكاسات ذلك عليها، كما هو حاصل في شخصية محمود سعيد نفسه؛ هذا الفنان الذي طغى الفن داخله على وظيفته المرموقة كمستشار في سلك القضاء بطريقة طاغية ما دفعه إلى الاستقالة وهو في الخمسين من عمره ليتفرغ للفن ويمنحه باقي عمره. الرواية تشبه في انعكاسات واقعها أصداء لروح محمود سعيد الفنية، تمامًا كما فعل نجيب محفوظ في أصداء السيرة الذاتية حين وضع نجيب محفوظ خلاصة فنه الأدبي في هذه النصوص التي كانت لا هي بالسيرة ولا هي بالرواية إنما هي أصداء روحية لما مر به، كذلك احتفى الكاتب باللوحة كبطل لروايته وكصدى خاص لما كان يدور في فكره ومخيلته عن فلسفة الحياة وجماليات واقعها.

في هذه الليلة الموعودة، ٨ أبريل ١٩٦٤ وهي الليلة الأخيرة في حياة محمود سعيد وهو على فراش الموت يدور حوار عبثي مع ملك الموت، في لقاء يخيم عليه فانتازيا الموقف وطبيعة السرد يحاول كل منهما أن يفرض إرادته على الآخر، محمود سعيد يحاول أن يقتنص من الحياة بضع لحظات يعيش فيها مع فنه، يستعيد فيها حياته كلها أمام عينيه في هذه اللحظات الراهنة والحاسمة في حياته بحلوها ومرها رغبة منه في أن تعود عجلة الحياة إلى الوراء ويتحول الموت إلى حياة تنبض بالفن والمتعة، يحاول من خلالها أن يوسّع دائرة الحياة من خلال فنه التشكيلي الذي كان متعة حياته جميعها، يستحضر فيها كل من مروا في حياته الماضية بداية من قارئة الكف التي تنبأت برحيله يوم ميلاده أثناء جلوسه في مقهى ديليس: «عندما أمسكت كفي قارئة الكف في ديليس منذ سنوات بعيدة قالت: ستموت يوم ميلادك، وذكرى ميلادي السابعة والستين غدًا ٨ أبريل».

في هذه الليلة الأخيرة تبرز حبكة الرواية أو حبكة الموت في صورتها الأخيرة — إذا صح هذا التعبير — حول طبيعة إشكالية النهاية من خلال الموت الذي يتربص بالفنان، وأحس به يتسلل إليه: «أشعر أن ملامحي تبدأ في التبدل والتلاشي وتتسع دوائر دوائر.. فهل أتيت.. هل دخلت في أعماقي الآن؟ صارت ملامح المكان أكثر حدة من ذي قبل، صارت الألوان أكثر سخونة، تراودني بعض لوحاتي تقترب وتبتعد».

في هذه اللحظات القصار الحاسمة يحاول محمود سعيد أن يحاور ملك الموت ويقتنص منه بضع لحظات زائدة من الحياة تمثل له لحظات ثمينة بمحاولة إغرائه للحديث عن جماليات الفن ومتعة الحياة ويصبح الراوي أثيريًا يتراجع معه الزمن إلى الوراء في أنطولوجيا حياتية يستعرض فيها في لحظات مقتنصة من أيدي ملاك الموت أو مبهج كما أطلق عليه: «دعني أعقد معك اتفاقا.. أنا أجعلك تشاهد لوحاتي ولوحات بعض الفنانين الآخرين الذين أحبهم، وأنت تمنحني مزيدًا من الوقت ولا تقبض روحي الآن، وأيضًا تمنحني بعض الحركة كي أخرج من تلك الحجرة البيضاء الكئيبة».

ويستطرد محمود سعيد في لحظاته الأخيرة مع الموت، هو يريد أن يكون هذا العرض كميلاد جديد له لأنه يعرف أن اليوم كان هو يوم ميلاده منذ سبعة وستين عامًا، هو يحاول استمالة الموت ناحيته حتى يحقق له ما يريد، لذا هو يقول له: «سأرسمك أيها الموت مهما رحت أو جئت، سأرسم تفاصيلك وثناياك مهما صغرت أو كبرت، لن أرسمك باللون الأسود، بل باللون الأزرق، لوني المفضل وعشقي في الحياة».

كانت محاولة أخيرة لإغراء ملك الموت للحصول على هذه اللحظات القصار الثمينة من الحياة ليستكمل فيها مشاريعه الفنية التي لم تنته بعد. تمامًا كما فعل الراوي في رواية «نائب عزرائيل» ليوسف السباعي حينما ساوم الراوي عزرائيل الذي وقع في ورطة كبيرة حين أخطأ في قبض روح الراوي بدلًا من روح أخرى، على أن يحل الراوي في هذه الحالة محله في قبض الأرواح مقابل أن يمكن هو عزرائيل من الميعاد الغرامي الذي كان ذاهبًا إليه في ذلك الوقت، وتنشأ في هذه الحالة السخرية السوداء كما هي حادثة في «الليلة الأخيرة» من الموت عند محمود سعيد في رواية الكاتب عندما حاول الراوي محمود سعيد الحصول على بعض الوقت من عزرائيل أو مبهج كما أطلق عليه في النص ليكمل عددًا من مشاريعه الفنية المتوقفة في ذلك الوقت، عرض عليه أن يذهبا معًا إلى مرسمه بشارع سعد زغلول ليريه لوحاته التي رسمها أثناء حياته، ويوافق ملك الموت أو مبهج، وهناك اختار مبهج ملك الموت

لوحة «نبوية بالرداء المشجر» التى رسمت عام ١٩٥٩ كأول لوحة يريد مشاهدتها، وسأله محمود سعيد لماذا هو بدأ بهذه اللوحة؛ فقال له: «صاحبتها تعانى الآن من سكرات الموت ولن أستطيع إنقاذها».
ويشاهد ملك الموت بعض لوحات محمود سعيد الأخرى، وعرض عليه محمود سعيد لوحة «المستحمة»: «دعنى أطلعت على إحدى لوحاتى وهى لوحة «المستحمة» التى رسمتها عام ٣٧ أنظر إلى هذا الجسد الرائع وهو واقف فى الماء، أنظر إلى تقاطيعه وملامحه، انظر إلى الحلمتين المنتفضتين اللتين ترضعان الحياة فتصير أجمل، لن أطلعك على مكمن العفة حتى لا تستثار، ولكن يمكنك الحصول على قبلة من تلك الشفتين الورديتين المبللتين بسحر الماء العاشق.
قبلتى تعنى الردى والهلالك لتلك الفتاة الجميلة، فهل تريد لها ذلك؟
لا .. لا أريد دعها تعش يا صديقى».

الشخصية الرئيسية فى الرواية كانت هى اللوحة بكل ما تحمل من جماليات وتيمات



ويطلب ملك الموت رؤية اللوحات التى تعبر عن هويته، عرض عليه محمود سعيد لوحة «قبور باكوس» وشرح له طبيعة اللوحة: «هذه اللوحة رسمتها عن قبور باكوس هنا فى الإسكندرية عام ١٩٢٧، وتعمدت فيها عدم التمييز بين النساء والرجال، فالكل سواء أمام القبور، واعتمدت فى معالجة الثيات الداكنة على درجات من الأسود المشّرب بالأبيض فى أجزائها المضاءة، ولعلك تلاحظ أن القبور جاءت فى المقدمة ولم تعد مجرد جزء تكميلى لخلفية المشهد».
انتقل محمود سعيد بعد ذلك إلى لوحة «فى المرقص» ذات الألوان الزيتونية، كأنه يريد أن يغّير المشهد مع مبهج ويذكره ببهجة الحياة: «أدركت تمامًا أن ما جذب مبهج هو العناق فى تلك اللوحة، والتصاق الراقصين». انتبه مبهج إلى لوحتين عن العشاء الأخير للسيد المسيح؛ الأولى رسمها ليوناردو دافنشى والثانية رسمها جيرلاندايو، وعدد له الفنانين الذين رسموا السيد المسيح مثل مايكل أنجلو، ورفائيل فيليبو ليبى، وغيرهما من كبار الفنانين والمثالين، كما تطرق الحديث إلى رسم الأنبياء وما شابه ذلك. وتطرق أيضًا إلى فلسفة الرسم يقول الراوى فى ذلك: «مهما تحدثنا وتكلمنا ورسمنا وصوّرنا لن نصل إلى كبد الحقيقة التى تعرفها أنت وغيرك من الملائكة، ولكننا مع ذلك نتحدث ونتكلم ونرسم ونصّور بقوة الخيال وجموحه، وهو ما تفتقده الملائكة». أننا نختزل الحياة كلها فى لوحاتنا بمعنى أنه من المستحيل الفصل بين الواقعى والمتخيل بأى حال من الأحوال؛ فالصورة يا صديقى هى التى تحكم العالم الآن. ومع ذلك: «لا أريد أن نغادر هذا المكان المحبب لى قبل أن أطلعك على لوحة «المقرئ فى السرادق» التى رسمتها عام ١٩٦٠، وأتخيل الآن بعد رحيلى كيف ستقيم أسرتى سرادق العزاء، ومن هو المقرئ الذى سيتلو الآيات القرآنية على روحى فى هذا السرادق».
ويستمر الاثنان فى الحوار والتجول فى الإسكندرية حتى يقتربا من كازينو الشاطبى، يشير إليه محمود سعيد: «هل ترى كازينو الشاطبى هذا الذى على اليمين؟ نعم.. أراه.. أريد تحويله إلى مركز تجتمع فيه كل الفنون والأديان ليكون رمزًا للتسامح والمحبة والغفران». يسأله مبهج كم يستغرق هذا المشروع من وقت؛ فيجيبه يستغرق سنوات، يعرض عليه ملك الموت أن يساعده باستخدام جن الملك سليمان فى إنجاز هذا المشروع قبل أن يرتد إليه طرفك. وينتهى البناء بالفعل وينبهر به محمود سعيد (ما هذه الروعة وما هذا الجمال؟). ولم يستغرق الوقت إلا هنينهات قليلة حتى فوجئ محمود سعيد بالمركز الذى أنشأه فى الشاطبى يدمر ويسرق أمام عينيه: «لم يبق شىء فى المركز على حال، ومن الغريب أننى لم أجد أحدًا من رجال الشرطة فى المكان، وكأنه لا يعنيهم فى شىء، أين أنت يا مبهج لترى ماذا حل بالمركز؟). وكانت هذه هى الليلة الكبيرة التى سمعها محمود سعيد على الكورنيش كلحن لسيد مكاوى وكلمات صلاح جاهين كنوع من التسرية بالفن الشعبى حول هذه النكبة التى حلت بالمركز الثقافى الخاص بى: «انتهت الحرائق كما بدأت دون أن تتدخل سيارات المطافى أو الإسعاف، وغاص المركز بكنوزه إلى قاع البحر، لم يعد هناك مركز، مثلما لم يعد هناك محمود سعيد بعد ساعات». ويأتى شبح الموت أمام عينى محمود سعيد وهو يرسم لوحة «الهجرة» أثناء زمن الحرب عام ١٩٤١ حيث الرجل والمرأة والطفل يفرون من جحيم الحرب إلى مصير مجهول: «تراودنى الآن لوحة «جورنيكا» لبيكاسو التى رسمها عام ١٩٣٦ ورأينا فيها أشلاء الجثث تتحد مع العدم والدمار، ورأس الثور، ورأس الحصان، ورأس الأم الثكلى، والرأس الجريحة الملقاة على الأرض، والأيدى الممزقة التى تئن بفعل آلام التفتيت التى أحدثتها القنابل، وكل ذلك فى ثوب من الرماديات والأشكال التكعيبية التى اشتهر بها بيكاسو بعد ذلك».

المكان والزمان

يتحد المكان والزمان فى مرويات ومحكيات الرواية بطريقة هلامية تفرضها طبيعة العرض والموضوع والأحداث، فالزمن الدائرى للرواية يتشكل بفعل الحكاية التى تأتى على لسان شخصية الراوى المشرف على الموت من نهايتها وهى تدور فى العديد من المواقف والمشاهد واستحضار شخصيات عدة من الليلة الأخيرة فى حياة محمود سعيد ذاته من خلال تداعى خواطره ورغبته

> اشتغل الكاتب على خاصية الصورة الذاتية لدى الشخصية من خلال الراوى وجعلها هى البطل

فى أن يسرد كل ما عاشه فى هذه الحياة قبل أن تنتهى حياته هذه النهاية الدرامية، كانت الإسكندرية وباريس وروما وغيرها من المدن التى تحتفى بالفن التشكيلى، حاضرة بقوة فى مونولوجه الداخلى المشرف على النهاية، غير أن الإسكندرية كفضاء ومكان سردى فى الرواية كانت لها الأهمية القصوى خاصة وأن مرسمه فى قلب المدينة فى شارع سعد زغلول، ومنطقة الشاطبى والأنفوشى وبحرى كان هو الشغل الشاغل لهذا الفضاء لذا كان حديثه عن الإسكندرية هو يمتلئ بالحرارة والحنين إلى كل شيء فيها: «أيتها الإسكندرية الجميلة الأصيلة العفيفة الحبيبة الضائعة، يا من تصدين وتهربين منى: افتحى بحرك الآن للمتعبين وللضائعين وللتائهين وللهاربين من الموت لحظة أن يمنح الموت سر الطقوس لأحبابه». وسط ضباب المدينة كان محمود سعيد يرى آرى الفتاة الأنجليزية التى ستحضر إلى الإسكندرية بدوعة من الصديق محمد ناجى وتعيد لى اللوحتين اللتان سرقهما مورينو من مرسمى، وقد جاء ذكرهما فى رواية «اللون العاشق»، هى فتاة يونانية اسمها أنيسكا أقامت فى الشاطبى، يسرد الراوى أنها أهدته نسخة من لوحة رامبرانت «هندريكى تخوض مياه الجدول» المعروضة فى الناشيونال جاليرى بلندن. وهى اللوحة التى تأثرت بها ورسمت «المستحمة» التى أردت أن اغرى بها مبهج ملك الموت. سألت أنيسكا: ما الذى يعجبك فى لوحة رمبرانت؟ قالت: «أرى أن ما يسمو بهذه اللوحة إلى أرقى المستويات، هو ما يبدو فيها من تجسيم للجسد فى غير ترهل فضلًا عن اللمسات الخاطفة للفرشاة، لقد أضفى رمبرانت على لحظة عابرة من لحظات الزمن هى مسحة من الخلود. كذلك احتفى المكان بقلعة قيتباى وكورنيش الإسكندرية وتواجدهما داخل بعض اللوحات، بل الإسكندرية كلها الحاضرة فى هذا الفن وهى التى حدث لها حوالى ثمانية زلازل كان أسوأها وأشرسها تدميرًا وتخريبًا زلزال عام ٣٦٥ الذى حدث فى الحادى والعشرين من يوليو، وجلب معه تسونامى خطير لا زال محفورًا فى ذاكرة السكندريين. كان المكان المفضل لدى هو مقهى ديليس الذى أهديته إحدى لوحاتى وهى لوحة «امرأة فى النافذة» التى رسمتها عام ١٩٤٠ هى امرأة تطل على فضاء الحرية وتتأمل مستقبلها، وكأنها الإسكندرية، وكأنها مصر كلها، هى من الطبقة الشعبية التى أميل إليها دائمًا.

الشخصية

تختلف الشخصية فى النص الروائى عنها فى الحياة، فهى الحياة نفسها داخل النص إضافة إلى الكاتب، الذى وإن اختفى وراء شخصياته؛ فإنه موجود فيها، مهما برع فى التوارى، والحيدة والموضوعية، والشخصية هنا فى هذا النص شخصية فنية لها عبقريتها وحياتها الخاصة يحاول الكاتب من خلال فانتازيا السرد أن يطرح لنا فى الليلة الأخيرة من حياتها الكثير من دقائق حياتها، وقد اشتغل الكاتب على خاصية الصورة الذاتية لدى الشخصية من خلال الراوى وجعلها هى البطل فى روايته إضافة إلى ملك الموت، وشخصيات ثانوية أخرى استخدمها الكاتب لخدمة النص مثل صديقه القاضى محمود عبد الوهاب وسيف وأدهم وانلى الذى تأثر بهم محمود سيف فى أواخر أيامه، وكفافيس الحاضر فى الإسكندرية بقصائده، وأنيسكا اليونانية وآرى الإنجليزية اللتان تقابل معهما محمود سعيد كثيرًا، والملك فاروق عندما اعتلى عرش مصر وهو فى السادسة عشر، وبعض ملوك مصر من الفراعنة الذين اعتلوا عرش مصر وهم صغار السن، وحفل زواج الملك فاروق والملكة فريدة كيف كان وكيف أصبح حتى طلاقها من الملك، ونصائح محمود سعيد لها بتعلم الرسم حتى أصبحت رسامة محترفة حتى رحيلها، والشاعر الفنان أحمد راسم الذى وصف اهتمام محمود سعيد بالطبيعة بقوله: «إن مجهود سعيد هو نقل شعرى للطبيعة بعد مروره على وحى قلبه وإلهام روحه». غير أن الشخصية الرئيسية فى الرواية كانت هى اللوحة بكل ما تحمل من جماليات وتيمات وترميز لما يرمى إليه محمود سعيد فى ليلته الأخيرة حتى أنه فى لوحة قناة السويس كان رسمه له دلالة رمزية سياسية لم يفطن لها لا الملك فاروق ولا رجال القصر حين استلموا منه اللوحة. كذلك احتفت الرواية بمشاهد من الأدب الروائى عند نجيب محفوظ حينما استحضر الراوى شخصية عيسى الدباغ وهو يجلس تحت تمثال سعد زغلول أمام مقهى ديليس بمحطة الرمل، كذلك مقابلة ست الحسن لشخصية رؤوف إحدى أبطال رواية اللص والكلاب، وشخصيتى صلاح جاهين وسيد مكاوى فى حضور أجزاء من أوبريت الليلة الكبيرة أثناء عرض بعض المشاهد الدرامية فى الرواية. كذلك كان لحضور الشعر فى الرواية دلالته خاصة حفل تنصيف أحمد شوقى لإمارة الشعر وظهور الشاعر محمود أبو الوفا عام ١٩٢٧ وإلقاؤه لشعره على الرغم من رفض شوقى لظهوره لأن ملابسة كانت ملابس شعبية للغاية، والتساؤل الذى أثاره محمود سعيد لماذا لا يكون هناك أمير للرسم مثل أمير الشعراء التى فاز بها هذا العام أحمد شوقى بك. كذلك كان لوجود بعض الشخصيات بطريقة عرضية من خلال تاريخهم الأدبى والفنى مثل العقاد وقصائده وكفافيس وشعره، والشاعر القاضى حسين عفيف رائد الشعر النثرى، وأمين الريحانى، وبودلير ورامبو وفرلين وغيرهم من الأدباء والشعراء كان لهم حضور فى نهاية محمود سعيد، الذى أزفت نهاية وهو يسير على الكورنيش فى شهر أبريل مقتربًا من المنشية. لم يتبق سوى القليل على هذه النهاية الدرامية لأمير الرسامين كما كان يتمنى أن يحدث أن يكون هناك أمير للرسامين مثل أمير الشعراء وأن يفوز هو بهذه الإمارة.

وينهى محمود سعيد حياته بهذه العبارة التى كانت هى النهاية: «لا بد لى من ترتيب الحكايات والشذرات قبل رحيلى، فالحكايات تتزاحم والشذرات تتراكم، والألوان تتلاحم، والصور تفر أمام عينى، ما يرد على مخيلتى لا علاقة له بالواقع، ولا بالعقل الواعى، إنه اغتراف من العقل الباطن، يظهر كيفما يشاء، ووقتما يشاء، وأحيانًا أشعر أنى واحد غيرى، وأننى نموذج لسيرة الاغتراب والعزلة، وعلى الرغم من ذلك لا أشعر أننى كنت سيرياليًا فى يوم من الأيام، ربما جنحت فى مرات قليلة إلى التجريدية، أما السريالية فأعوذ بالله، ربما تجذب آخرين غير من محبى أندريه ريتون وسلفادور دالى وبو كلى وميرو وغيرهم».

مما جاء عند ت.س. إليوت وهو يتحدث عن فردية الأديب وأصالته، بأن هذا الأخير يقلق لتأثره بمن سبقه، وهو تأثير محتوم بسبب علاقته بتراث الماضى؛ لهذا فهو يحاول عامدا أن يختلف بعد البدايات، لكنه يبدأ على أى حال، إذ لا بد من بداية ما مهما يكن.
انطلاقا من ذلك أجدنى - وأنا أستعد لكتابة مقالى هذا - مجبرة إلى ضرورة البدء بالإشارة إلى القارئ المهتم بحقل البلاغة والواعى بتخصصاتها الرحبة الوارفة، استحضار نص «الاستدراج» لابن الأثير ضمن كتابة «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر»(١)؛ فبدونه لا يمكن استيعاب أهم النقاط البحثية التى جاءت فى هذه الدراسة المختصرة، بوصفها تحليلا تطبيقيا عليه.

استدراج ابن الأثير .. بلاغة لها تأثير

نادية الزقان

لقد سعى الأسلوبيون إلى إشاعة مفهوم مغالط عن كون البلاغة القديمة ومنذ ظهورها، كانت فقط بلاغة أسلوبية تقوم على مجموعة من المحسنات التى يجب التعامل معها باعتبارها تزين الكلام وتضفى عليه نوعا من الجمالية...، لذلك؛ فنحن اليوم مدعوون إلى إعادة قراءة التراث من منظور جديد، والهدف هو الوقوف عند قدماء البلاغيين وإعادة قراءتهم بطرح إشكالات من قبيل:
فى ماذا كانوا يفكرون عند تحديدهم للوجوه والصور والمقولات الأسلوبية البلاغية؟
ما المعايير التى اعتمدوها عند تفسيرهم وتأويلهم لها ضمن نصوصها المستخلصة منها؟
هل كانوا فعلا يتعاملون معها على أنها وجوه محنطة ومحسنات تبويبية فقط، أم أنهم كانوا يستحضرون المقام، ويبررون وظائفها التفاعلية التى تبين وتخلق ملاءمتها...؟
كيف نساعدهم انطلاقا مما عندنا من عدة نظرية بلاغية حديثة على قول ما لم يستطيعوا قوله آنذاك فى زمانهم؟
كلنا يعلم أن البلاغة اهتمت بفن العبارة، وهى مجال اشتغالها منذ وجدت كحقل لتحليل الخطابات، لذلك

> سعى الأسلوبيون إلى إشاعة أن البلاغة القديمة بلاغة أسلوبية تقوم على مجموعة من المحسنات التى تزين الكلام وتجمله

فالعودة إلى التراث هو تأصيل وإغناء لها بكل ما هو جديد، يقول أمين الخولى» أول التجديد، قتل القديم فهما ودراسة وبحثا» (٢) وهنا نفتح كتاب ابن الأثير»المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر» وخاصة فى بابه «الاستدراج» لنجد أنه اعتمد على طريقتين فى تحليلاته وتفسيراته؛ هما التعيين والتأويل.
أولا: التعيين: استحضر ابن الأثير مجموعة من العوامل التعيينية المساعدة وهى:
التسمية وتحديد (Identification) الأسلوب البلاغى الذى يهم إلى التنظير له؛ فأورد له بابا وعرفه بقوله «الاستدراج هو مخادعات الأقوال التى تقوم مقام مخادعات الفعل».
الحوارية: يلتفت ابن الاثير للمتلقى/ القارئ ويقول: «ألا ترى ما ...» إذا هناك حوار واستدراج المتلقى/ القارئ للتفاعل...
التبئير: لقد خلق بابا خاصا معنونا ب «الاستدراج» ثم أتى له بأمثلة وشواهد قرآنية، ومن ذلك قوله تعالى» وقال رجل مؤمن من آل فرعون يكتم...» وأخرى من حديث أو واقعة «وبلغنى حديث تفاوض فيه الحسن بن على....على أبيك»، يؤكد تعيين المفهوم ومركزيته.
الاختزال: الوعى بهذه الخاصية نجده متأصلا فى قوله «والكلام فى مثل هذا ينبغى أن يكون قصيرا فى خلابه...» وهذا فعلا تفعيل لمقولة Olivier Reboul «الاختزال

إيهام بخلق الواقع»(٣).
التقييم: التحليل والتفسير والتأويل لهذه المقولة الأسلوبية البلاغية «الاستدراج» هو تقييم لها ولأدوارها ضمن مقولات أسلوبية أخرى...
هنا نخلص أن ابن الأثير قد اعتمد على خصائص تعيينية، هى نفسها التى تعتمد عليها البلاغة الجديدة اليوم فى تحليلاتها للمفاهيم البلاغية الحجاجية.
ثانيا التأويل: يتجلى عند تفسيراته - التفسير هو جزء من التأويل - إذ نجده قد انطلق من مسلمات واتفاق مسبق فى محاورته للقارئ/ المتلقى، قائلا «ألا ترى ما أحسن مأخذ هذا الكلام وألطفه»، بمعنى أن هناك إجماعا على حسن المحاورة التى تستخدم التقسيم والتدرج فى بناء المفهوم... وفى ذلك استحضاره للمتلقى، سواء أكان للمتلقى المباشر فى سياق نزول الآية، فى قوله تعالى «وَقَالَ رَجُلٌ مُّؤْمِنٌ مِّنْ ءَالِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَٰنَهُۥٓ أَتَقْتُلُونَ رَجُلًا أَن يَقُولَ رَبِّىَ ٱللَّهُ وَقَدْ جَآءَكُم بِٱلْبَيِّنَٰتِ مِن رَّبِّكُمْ وَإِن يَكُ كَٰذِبًا فَعَلَيْهِ كَذِبُهُۥ وَإِن يَكُ صَادِقًا يُصِبْكُم بَعْضُ ٱلَّذِى يَعِدُكُمْ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يَهْدِى مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كَذَّابٌ»(٤)، أو للمتلقى الكونى الذى يمثله القراء، والذين يستحضرهم ابن الأثير وهو يبنى «الاستدراج» كمفهوم أسلوبى بلاغى حجاجى يتفاعل مع أطراف المقام لتحقيق الغرض الذى يقره ابن الأثير بقوله «استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم»، وهو ما تطلب منه الدعوة إلى اعتماد معيار الإدراك العقلى فى قوله «وإذا حقق النظر فيه علم أن مدار البلاغة كلها عليه..»
هنا نعود بالمقولة إلى منبعها الأصلى «الإيجاد» عند أرسطو(٥)، والذى يجب أن يعم الاستراتيجيات الثلاثة للبلاغة الجديدة أو بلاغة الإقناع، بدءا بالحجج العقلية، يقول «ولا شبيه له إلا صاحب الجدل، فكما أن ذلك يتصرف فى المغالطات القياسية، فكذلك هذا يتصرف فى المغالطات الخطابية..» إذا هناك لوغوس Logos، وما يترتب عن ذلك من خلق وتأثيث لصورة الخطيب/ المتلفظ أى الإيتوس Ethos، ومدى تأثيره على المتلقى للإذعان والتصديق عبر التفاعل والانفعال الباتوس Pathos، وهو الواضح فى قوله «فإذا لم يتصرف الكاتب فى استدراج الخصم إلى إلقاء يده، وإلا فليس بكاتب... وقد ذكرت هذا النوع حتى يتعلم منه سلوك هذه الطريق».
هذا الإذعان المستهدف والمقصود بلوغه عن طريق هذه المقولة الأسلوبية «الاستدراج»، لا يمكن تحقيقه إلا بتظافر وتآزر النحو والعوامل البنيوية مع الدلالة، وهو ما وضحه ابن الأثير بعدما تنبه لطريقة التقسيم التى قالها الرجل المؤمن من آل فرعون، وشرع يفسرها، بحيث إن توظيف أسلوب الاستفهام الاستنكارى «أتقتلون رجلا يقول...» يورط المتلقى المباشر فى إمعان النظر ويدعو المتلفظ للتعجب والاستغراب من الموقف، وهذه العوامل البنيوية متآزرة تشرك اللاحق بالسابق وتتشابك لخلق المعنى...
إذن؛ فابن الأثير يصوغ العلاقة بين الحامل والمعنى، من أجل بناء مقولة أسلوبية حجاجية، وهذا إبراز لكون النحو مع البناء التركيبى بفعل التدرج، قد ساعد فى تحقيق الغرض عند المتلقى، وجلبه للإذعان ثم التصديق للدعوى أو دعاه إلى تغيير الفعل، كما كان يرمى لذلك ابن الأثير حين يدعونا للتعلم منه بقول صريح «سلوك هذه الطريق»، واستمر ابن الأثير يبين كيف أن النبرة البلاغية Tonalité التى سار بها الرجل المؤمن من آل فرعون كان

ابن الأثير يصوغ العلاقة بين الحامل والمعنى من أجل بناء مقولة أسلوبية حجاجية

لها تأثيرها وأهميتها؛ لأنه احتاج فى مقاولة خصوم موسى عليه السلام إلى أن يسلك معهم طريق الإنصاف والملاطفة فى الحديث، وارتأى -بالتالى- أن يأتيهم من جهة المناصحة...
أليس هذا استحضار لمقتضى الحال وملاءمة الفعل الكلامى لمقام القول ونوع الخطاب (السجال)؟
أليس فى ذلك توظيف فعال لملاءمة الأسلوب فى إبراز النبرة البلاغية للسجل الخطابى؟
وإجمالا يمكننا القول بأن ابن الأثير قد استند فى تأويلاته وتفسيراته على معايير عقلية فى بناء مقولته الأسلوبية، والتى يمكننا اليوم توظيفها بلاغيا جماليا وبلاغيا حجاجيا أيضا، ما دامت تروم إيقاع الإذعان والتصديق عند المتلقى.
وهذا طبعا ينفى ما جاء به الأسلوبيون الذين حنطوا البلاغة وجعلوها مجرد تصنيفات جدولية وبنى جمالية نعتمدها لتحسين الكلام وتزيينه، والحال أن ابن الأثير وهو من قدماء البلاغيين، نجده قد تطرق للبلاغة الجديدة بمفاهيمها الإقناعية. استطعنا عن طريق قراءتنا لها بمنظور جديد أن نبرزها ونجليها.
وفى الختام يجب الإشارة إلى أن ابن الأثير هو مجرد أنموذج وقع اختيارنا على نصه؛ فهو ليس استثناء، والدليل مقولة عبد القاهر الجرجانى عن الكناية «أن ليس المعنى إذا قلنا إن الكناية أبلغ من التصريح، أنك لما كنيت عن المعنى زدت فى ذاته، بل المعنى أنك زدت فى إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد» (٦) بمعنى أننا حين نستخدم الكناية، الاستعارة، المجاز... فإننا فى الحقيقة نقنع وندفع المتلقى إلى نتيجة ما.
طبعا نحن هنا لا نقضى أن البلاغة هى فقط حجاجية؛ بل هى بلاغة شعرية تعبيرية وجمالية، وفى الآن نفسه هى تفاعلية وإنسانية لا يمكننا حصرها ضمن قوائم محنطة نستدعيها لتزيين الكلام باعتبارها فقط محسنات.

١- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، نصر الله بن محمد (المتوفى: ٦٣٧هـ) تحقيق: أحمد الحوفى، بدوى طبانة الناشر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة ـ القاهرة عدد الأجزاء: ٤، النوع الرابع عشر، ص.٢٠٥.
٢ - أمين الخولى والأبعاد الفلسفية، يمنى طريف الخولى، ط.٢٠٠٠، ص.٣
3 -Olivier Reboul : Introduction à la rhétorique, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2009 (4e édition) ouvrage fondamental.p.67
- ٤ سورة غافر، الآية ٢٨.
- ٥ فى بلاغة الحجاج، د. محمد مشبال، ط. الاولى عن كنوز المعرفة ٢٠١٨ م، ص. ٤٢
- ٦ دلائل الاعجاز، الجرجانى، ص.٥٦.

البنيات الشعرية فى ديوان
يكاد قلبه يضىء

د. محمد صلاح زيد

لا شك أن متلقى النص الشعرى ما بعد الحداثى، عبر بنياته الشعرية فنيًا وموضوعاتيًا، يسعى إلى طرح أسئلة قد تبدو بدورها أسئلة مقلقة تجاه النص الكلاسيكى، من خلال الوقوف على تلك البنيات الشعرية، فى محاولة لخلق نص مغاير يخرج بالنص الشعرى من دائرة البقاء فى بنيات كلاسيكية تقليدية استهلاكية تساير الإنسان فى حياته الجارية، وهذا ما تسعى إلى رفضه الكتابة الجديدة، فهى كتابة تلتزم بجدية التمرد على الثوابت بكل أشكالها كافة، الحضارية والثقافية والتراثية والدينية والمجتمعية والأخلاقية، تتمرد على الانتظام إلى اللاانتظام؛ بغية تحرير العقل وانطلاق الأفق إلى اللامحدود واللامتناهى، وكل هذا يلزمه تحطيم الموروث الثابت.

فشعر ما بعد الحداثة هو ذلك الشعر، الذى لا يبدو فى شكل مستقر عبر بنيات شعرية ثابتة، بل هو ما يبحث دائمًا فى الأشياء، ويقوم بتجاوزها وإعادة النظر فيها، فهو ليس شكلا يبلغه الشعر، بل مشروع تصور جديد ومغاير للكون، ينهض فيه الشاعر بمشروعه ما بعد الحداثى مستندًا إلى رؤية معرفية عميقة ومتكاملة للإبداع، ودوره فى التاريخ، وموقعه من العالم، من خلال خصائص كتابية جديدة تحقق هذا عبر الانفتاح على المجهول، الذى يحيلنا بدوره إلى مجهول آخر لا ينتهى.

وبالتأكيد فإن هذا ما سعى إلى تحقيقه الشاعر «جعفر حمدى» فى ديوانه الشعرى «يكاد قلبه يضىء»، فإنه يمثل نقطة تحول فى كتابة النص الشعرى ما بعد الحداثى، أو هكذا يبدو، وذلك من خلال الارتكاز على البنيات الشعرية الفنية والموضوعاتية لنصوص ديوانه، التى دونها لا يتأتى ولوج فضاء النص، بمختلف أبعاده الفنية والأيديولوجية والرمزية، يقول فى قصيدته «كمرآةٍ لها لغةٌ»:

«النازفون؛
ومن صلصالهم همسوا
إلى الحقيقة
حيث اسّاقطَ الحرسُ
يمشون وحيًا وريحانًا،
وفى دمهم تزهو وترقصُ
بالأكوانِ أندَلُسُ
كشعلةٍ
هدهدتْ بالخبز قافلةً،
نمت بحب سماوى
له قبسُ
دسوا بضاعتَهُم
فى رحل ذاكرة التوليبِ
حين أتى،
والشاهدون نسوا
أنَّ البلادِ كمرآةٍ
لها لُغةٌ لو أمعنوا،
فى تلقى صمتها انعكسوا».

إن خصائص الكتابة الجديدة للنص الشعرى ما بعد الحداثى تتجلى فى هذا النص الشعرى السابق بوصفه نصًا دراميًا عبر بنياته الشعرية فنيًا وموضوعاتيًا، ومدى عنايتها بالتجديد الفنى والوقوف على لا انتظام الحياة داخله، وبتشكيل المتخيل الشعرى له على مستوى الصور المركبة والجمل الشعرية، وقد جاء هذا كله عبر تقنيات متعددة أبرزها الانشطار (هو ترجمة لمقابلها فى الفرنسية La mise en abyme الذى كان «فيكتور هيجو» أول من تنبه إليه، وبعده «أندرى جيد» وآخرون، وقد ذكر «هيجو» فى تعريف هذه التقنية التى لاحظها فى «مسرح شكسبير» ما يأتى: إنه فعل مزدوج يخترق الدراما ويعكسها مصغرة، فإلى جانب العاصفة فى المحيط الاطلسى، هناك عاصفة أخرى فى كأس الماء)، ففى النص الشعرى السابق يبرز محكى شعرى رئيسى يتكون من عدة مقاطع وصور شعرية يتناول كل منها طورًا من اطوار العلاقة بين الذات الشاعرة والنص الإبداعى، ويعرض للتحولات التى انتابت تلك العلاقة، من بداية النص إلى نهايته، حتى أنتجته كاملًا، وعبر صوره الاستثنائية، تتفرع عن طريق الانشطار، عن هذا المحور الرئيسى، محكيات شعرية صغرى تدور فى فلكه:

(النازفون؛
ومن صلصالهم همسوا
إلى الحقيقة
حيث اسّاقطَ الحرسُ).

وهناك محكى شعرى آخر تخلل المشهد الشعرى السابق، يتناول فيه الشاعر العلاقة المتوترة بين مفردات الحياة وتلاشى الحقيقة، تلك العلاقة القائمة على التفحص، ووضع الحقيقة موضع الشك والاتهام؛ لما يسببه غيابها من تيه واغتراب:

(يمشون وحيًا وريحانًا،
وفى دمهم تزهو وترقصُ
بالأكوانِ أندَلُسُ).

ثم ما يلبث الشاعر أن يعود إلى المحكى الشعرى الأول، ذلك الذى جعل من الحياة والحقيقة موضعًا للتأمل، وتسبب فى

يتناول الشاعر فى الديوان العلاقة المتوترة بين مفردات الحياة وتلاشى الحقيقة



جعفر أحمد حمدى

علاقة متعثرة بين الذات الشاعرة، والمتخيل الشعرى للمحكى الشعرى الرئيسى فى النص:

(كشعلةٍ
هدهدتُ بالخبز قافلةً،
نمت بحب سماوي
له قبسُ).

وتتجلى تلك العلاقة المتعثرة بين الذات الشاعرة، والمتخيل الشعرى للمحكى الشعرى الرئيسى فى النص، فى هذا المشهد الشعرى الذى يقدم محكيًا شعريًا جديدًا يوظف غياب الحقيقة كمنطلق نحو الخلاص الحقيقى من الإثم الذى تأباه الحياة، عبر النسيان:

(دسوا بضاعتَهُم
فى رحل ذاكرة التوليبِ
حين أتى،
والشاهدون نسوا
أنَّ البلادِ كمرآةٍ
لها لُغةٌ لو أمعنوا،
فى تلقى صمتها انعكسوا).

وعبر مستويات المحكيات الشعرية فى النص، تأتى المحكيات الصغرى التى تتخلل المحكى الشعرى الرئيسى وتتشعب وتنشطر عنه، وفق قوانين الاشتغال الشعرى عبر تكثيف المتخيل الشعرى وتنويع صوره داخل النص، وإن التفسير وفق الوظيفة الجمالية لحضورها، يطرح مسألة تلوين البنيات الشعرية وتنويعها، بينما تعتبر الوظيفة التكوينية أن المحكيات الشعرية المنشطرة داخل النص، بمثابة رحم لتكونه، وقد يكون صوتًا نبوئيًا يحكى عن المستقبل فى صيغة الآن، عن طريق الاستشراف الإبداعى.

وبالرغم من الأهمية الكبرى لهذه الوظائف الاستطيقية فى النص الإبداعى ما بعد الحداثى، فإن تقنية تشعب المحكيات الشعرية وانشطارها داخل البنيات الشعرية فى النص الشعرى الدرامى والملحمى، لا تتحدد وظيفتها إلا داخل كل نص شعرى درامى على حدة، ففى قصيدة «مَنْ بدَّل الخمرَ؟!»، نلاحظ أن هذه التقنية تتيح انفتاحًا على المحتمل الذى يمثل جزءًا لا يتجزأ من بنية المتخيل الشعرى داخل النص، يقول:

«الشعرُ بالشعرِ مُقتَدٍ،
وأنا حرفٌ تدلى
كناسكٍ وجَنَى
من شهقة الحرف
صرتُ فيه هوىً
إن غبتُ ما أيقنوا سواى هُنا
وحدى بفيضٍ،
وفيه غربتُهُ،
شيدتُ فى قلبِكم،
به الوطنا
هل ثَمَّ إلا الأسى،
لننزفَهُ؟!
لا يعرفُ النزفَ،
مِن يكيد لنا
إنَّا غريبانِ،
رغم ما صدَحتْ به
الرياحُ التى تُجَمِّعُنا
حتى السماواتُ،
قُربُها وجعٌ،
وبُعدُها مُنصِتٌ،
يُعاندُ الزمنا».

لقد تعددت المحكيات الشعرية داخل النص فمن اقتداء الشعر بعضه ببعضه، وكينونة الشاعر بوصفه حرفًا تدلى كناسك، وجنى من شهقة حرفه الشعرى الذى صار فيه هوىً لا يفارق حضوره ذواتهم. ثم ينتقل إلى محكى شعرى آخر هو غربته داخل ذاته، ونزيف الأسى داخل أعماقه، حيث لا يعرف النزف من يكيد له.

ثم لا يزال ينتقل إلى محكيات شعرية الواحدة تلو الأخرى، عبر المتخيل الشعرى، وسياقات شظايا الصورة الشعرية، فينتقل إلى غربته مع ذاته فالأولى كانت غربته داخل ذاته، والثانية غربته داخل ذاته، والفارق بينهما جاء عبر استحضار خطاب المفرد فى الصورة الأولى (وحدى بفيضٍ، وفيه غربتُهُ)، واستحضار خطاب المثنى فى الصورة الثانية (إنا غريبانِ، رغم ما صدحتْ به الرياحُ التى تُجمِّعُنا). ليصل الشاعر فى النهاية إلى المحكى الأخير، ذلك المحكى الذى ينشر الخوف من حوله، خوف من السماوات يسببه وجعُ قُربِها، خوف من العمق الذى يصبح سديمًا وغرقًا، وبعدٌ مُنصتٌ يبعث على الضيق، حيث يعاند الزمنَ:

«حتى السماواتُ،
قُربُها وجعٌ،
وبُعدُها مُنصِتٌ،



يُعاندُ الزمنا».

إن هذه المحكيات الشعرية المتشعبة تصبح نتيجة لذلك، أشبه ما تكون بعدسات التصوير المكبرة التى تساعد المتلقى على استجلاء جزئيات المشاهد الشعرية عبر المتخيل الشعرى، وأدق شظايا الصورة داخلها، والغوص فى الفضاء العام للنص الشعرى للإلمام بأبعاده النفسية ومرجعيته الفلسفية.

ومما يلاحظ أن البنيات الشعرية القائمة على الانشطار تعرض المحكيات الشعرية للتوقف تارة، وللخلخلة تارة أخرى، بحيث تبدو سياقات شظايا الصورة الشعرية داخلها متناثرة، بوصفها جاءت تعبيرًا عن حيوات متقطعة، شبه حلقات متداخلة، لا تعكس انتظامًا نفسيًا للذات الشاعرة، بقدر ما تعكس انشطارًا لها، وما تقدمه من صور رمزية عن الذات الإنسانية من خلال الرؤى المتشابكة لفوضاها وفوضى النص، يقول الشاعر فى قصيدة «ضاعت ملامحُنا سُدىً»:

«الفرحُ يا أمى:
صبى عاجزٌ،
ضاعتْ ملامحُهُ سُدىً،
والحُزنُ شيخٌ..
كُنا نُحاولُ
أن نعيشَ، ونَنتَشى،
لكن يُباغتُ فَرحَنا
فى الكونِ فخٌ..
ناىٌ
ويضحكُ يا أحبةُ،
رُبما من فَرطِ تهيئةِ الجمالِ
يُسَدُ شَرخُ..
لكن تُعانده الحياةُ
بقسوةٍ شريرةٍ،
وكأنها فى الصُورِ نَفخُ».

من خلال النص السابق تتجه البنيات الشعرية داخله للسير فى اتجاهين: اتجاه أفقى يواكب مدلولات المحكى الشعرى الرئيسى بالمحكيات المتشعبة والمنشطرة عنه، فسياقات شظايا الصورة الشعرية للمتخيل الشعرى داخل النص مع اختلاف محكياتها تؤكد جميعها على انشطار الذات الشاعرة داخل نصها الشعرى (صبى عاجزٌ / ضاعتْ ملامحُهُ سُدىً / الحُزنُ شيخٌ / كُنا نُحاولُ أن نعيشَ، ونَنتَشى / يُباغتُ فَرحَنا فى الكونِ فخٌ / تُعانده الحياةُ بقسوةٍ شريرةٍ / كأنها فى الصُورِ نَفخُ)، واتجاه عمودى يتوخى سبر ما وراء تلك المدلولات من دلالات رمزية متوافقة مع بعضها، وقد يتقابل الاتجاهان شيئًا ما، فتنعكس سياقات شظايا الصورة الشعرية فى مرآة الرمزى والمرجعى التى تضبط اشتغال النص وتقف على حدود مدلولاته، فى الآن ذاته (الفرحُ يا أمى / ناى ويضحكُ يا أحبةُ / رُبما مِن فَرطِ تهيئةِ الجمالِ).

وفى قصيدة «لا ما خانت الريحُ» تتمظهر البنيات الشعرية على مستويات مختلفة: مستوى الأصوات الشعرية، مستوى المتخيل الشعرى للصورة، مستوى اللغة الشعرية وسردية الشعر، يقول:

«كطفلٍ
بائسٍ ياربُ،
تقتلهُ الأراجيحُ
وتشغَلُهُ دماءُ الوقتِ،
هل من ثمَّ تنقيحُ؟!
يُلمِّحُ
للذين نسوا،
فما يُجديه تلميحُ
سأحكى؛
عن فتىً تركوه يحيا،
وهو مذبوحٌ
ولما أن أتاهُ الموتُ،
لم تأتِ التصاريحُ
مشى بالحبِّ
أغنيةً،
وصوتُ الحبِّ مبحوحُ
بكى ليُرجحَ الضدينِ،
لم يُسعفهُ ترجيحُ
تصوَّر؛
غاب فانكسرت،
على وجهى المصابيحُ!
ليريكَنا
انكسارُ الوردِ؛
كلُّ الوردِ مجروحُ
مشينا تائهينَ
فلم تعش فينا التباريحُ
هنا غرقى سفينتُنا،

تتنوع أنماط المتخيل الشعرى بتعدد وتنوع المحكيات الشعرية المشكلة للنص والمكونة للصورة

وفى جعباته نوحُ».
ففى المستوى الأول أن مختلف الأصوات الشعرية تتداخل فى (الاغتراب النفسى) بدرجات متوازنة ومتجانسة، بحيث ينتج فى الآن ذاته، تنويع وتناسب فى مدلولات المحكى الرئيسى والمحكيات المتشعبة عنه إن جاز لنا هذا التقسيم؛ مما يعطى للنص، من الناحية الفنية، بعدًا بلاغيًا يرتكز أساسًا، على جعل الجملة الشعرية مرنة ومراوغة فى آنٍ، ومقلقة فى آنٍ آخر، فهى لا تعكس الصورة بمعناها الكلاسيكى، بقدر ما تقدمها فى صورة رمزية متعددة الدلالات تنجذب نحو دائرة الالتباس، وتطرحها كإشكالية، تبدو وكأن الأنا والآخر عبر البنيات الشعرية داخل النص فى تواصل منقطع، وتساهم المحكيات الشعرية كصوت داخلى ذى طابع تشكيلى، وحوارى بعيدٍ، فى الحد من هيمنة النبرة الأحادية للذات الشاعرة فى النص، الذى يحتل فيه الصوتان الذات الشاعرة والآخر باغترابهما النفسى مكانة تمكنهما، فى حدود معينة، من تحديد نسق النص ومعناه فى الآن ذاته (كطفلٍ بائسٍ يارِبُّ/ تقتله الأراجيحُ/ تشغَلُهُ دماءُ الوقتِ/ هل مِن ثمَّ تنقيحُ؟!/ يُلمِّحُ للذين نسوا/ سأحكى؛ عن فتىً تركوه يحيا، وهو مذبوحُ/ لما أن أتاهُ الموتُ، لم تأتِ التصاريحُ/ مشى بالحبِّ أغنيةً/ صوتُ الحبِّ مبحوحُ/ بكى ليُرجحَ الضدين/ لم يُسعِفهُ ترجيحُ/ غاب فانكسرت، على وجهى المصابيحُ!/ كلُّ الوردِ مجروحُ/ مشينا تائهينَ/ لم تعش فينا التباريحُ/ هنا غرقى سفينتُنا، وفى جعباته نوحُ).

وفى مستوى ثان يبرز عدم تقيد الشاعر بنمط أحادى للمتخيل الشعرى، حيث تتنوع لديه الصور عبر سياقات شظايا الصورة الشعرية للمحكى الشعرى الواحد، ومن ثم تتنوع أنماط المتخيل الشعرى بتعدد وتنوع المحكيات الشعرية المشكلة للنص والمكونة للصورة، أما فى المستوى الثالث فيتجلى النص كتعددية لغوية تعكس على المستوى المعجمى والدلالى عالمًا تتداخل فيه الجملة الشعرية ذات الأبعاد الدلالية المستقاة من الواقعى والحياتى، والجملة الشعرية ذات الأبعاد الدلالية المستقاة من الفلسفى، كذلك لا تخفى البنية الحوارية داخل النص الشعرى الدرامى والملحمى، والتى تؤطر لسردية الشعر، وبلاغته.

وفى قصيدة «يمامةٌ راودها الرحيلُ» يؤطر المحكى الشعرى الرئيسى والمحكيات التى تدور فى فلكه، قصة موازية، تشتغل وفق إيقاع مخالف، وضمن ما يمكن أن يُسمى بالمحكى الذاتى، الذى لا تكتمل دلالته إلا بتحديد رمزية مكوناته. وفى هذا الإطار نلاحظ أن جل المحكيات الرئيسى والمتفرع عنه تدور حول اغتراب الإنسان داخل ذاته وداخل الحياة، ذلك الاغتراب الذى ولدته رحلة التيه فى الأرض، فكان الموتُ نهايةً واقعيةً وحتميةً له، يقول:

«فى البدءِ قالت أُمُنا:
كُن هينًا يا موتُ بى،
وارفِق بطفلتى الصغيرةِ دائمًا،
رَخِّى الستائرَ فوقها..
من بعدها؛
قامت تُهيؤُ ما تبقى من فراشاتٍ هنا
كانت تجىءُ محبةً ووداعةً،
لتُسائلَ الجدرانَ عن سر البكاءِ

وحينها ستقولُ أمى:
«يا عيد عيد ع الجيران وروح
احنا الحزانى وقلبنا مجروح»
تحكى وتسردُ
لليماماتِ اللواتى زرنها
فى الصبح عن تلك اليمامةِ
حينَ راودها الرحيل..
بنتٌ
توزع ما تبقى
من براءةِ حُلمِها للعابرين،
وتقتفى
أثرَ الذين يُقايضونَ الأرض
بالضحكات».

إن اغتراب الذات الذى عبر عنه الشاعر بضرورة الرحيل، أو لنقل: بالموت الحقيقى فى تمظهراته المتعددة، (كُن هينًا يا موتُ بى/ ارفق بطفلتى الصغيرةِ دائمًا/ رَخِّى الستائرَ فوقها../ تحكى وتسردُ لليماماتِ اللواتى زرنها فى الصبح عن تلك اليمامةِ حين راودها الرحيل)، يضفى دلالة رمزية عميقة على فكرة الفناء والزوال التى لا تبرح مخيلة الشاعر، وتصبح رغم العلامات السطحية حينًا، والعميقة حينًا آخر، مؤشرة على ميلاد جديد فى عالمٍ جديدٍ، عالمٍ لا يعرفه، لكنه حتمًا قد يصبح أكثر هدوءًا واستقرارًا له. وبعبارة أخرى فإنه إذا كان المحكى الشعرى الرئيسى والمحكيات الفرعية عنه، تطرح على المستوى الأفقى ثيمة الاغتراب الذاتى والخارجى عبر فكرة الموت والفناء، من خلال الذات الشاعرة والآخر داخل النص، لكونها تعيش على تناقض بين الواقع القلق والمجهول المأمول، إلى حد يصبح معه تهميش الذات نوعًا من محاولة تحقيق المجهول المأمول، وتحقيق الخلاص، فى عالم يسير نحو التشتت والفناء، فإنها من جانب آخر، تطرح على المستوى العمودى ثيمة الخلاص، والبعث الجديد.

ختامًا كانت تقنية الترميز فى الديوان تستعمل بقصد تنوع المحكيات الشعرية ذات المدلولات والمرجعيات الواقعية الحياتية مرة والفلسفية مرة أخرى، واعتمادًا على هذا الأسلوب فى دلالته العميقة، فإن الدلالة العامة التى تنقلها نصوص الديوان، تتحدد أساسًا، وفق الاشتغال المزدوج لمختلف مكوناتها الجمالية والفنية واللغوية والفلسفية، التى ترتكز على التقابل والتجاور، بين بنية التلاشى التى تنتمى لما هو واقع، وبنية الخلاص التى يحددها ذلك المجهول المأمول.

تقنية تشعب المحكيات الشعرية وانشطارها داخل البنيات فى النص الشعرى الدرامى والملحمى، لا تتحدد وظيفتها إلا داخل كل نص على حدة



علاء خالد

شاعر وروائى

سيرة الأم فى «أيام الصبا»

تدور أغلب أحداث مذكرات «أيام الصبا»* للكاتب الجنوب أفريقى جون ماكسويل كويتزى، الحائز على جائزة نوبل للأداب عام ٢٠٠٣، حول علاقته بأمه، وطرائق التعبير المختلفة عن الحب والامتنان لها، وأيضًا الصراع معها.

يعود زمن المذكرات إلى جنوب أفريقيا ما بعد الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٧، بدايات نظام الفصل العنصرى بين البيض والسود، والذى أعلن بشكل رسمى عام ١٩٤٨ مع وصول «الحزب الوطنى» اليمينى الأبيض ذى الأصول الأفريكانية (الأوروبية) إلى الحكم، والذى كان من بين أهدافه استمرار حكم العرق الأبيض فى جنوب أفريقيا.

كان والدا كويتزى ينتميان لقومية «الأفريكان» التى ترجع إلى أصول هولندية. حصلا على تعليم عال، ويتقنان اللغة الإنجليزية، التى كانت مقصورة فى تلك الفترة على النخبة، والتى أتقنها كويتزى بدوره، فظل مختلفًا عن أشباهه فى المدرسة، الذين ينحدرون مثله من أصول أوروبية. سيكون هذا الاختلاف، أو السلوك «غير الطبيعى» أحد محددات حياته، وفى نظرته لكل شىء حوله، وفى نظرة الآخرين له.

يتكلم كويتزى، فى مذكراته، عن نفسه بصيغة الـ «هو»، كأنه شخص آخر. الـ «هو» الذى سماه طه حسين فى أيامه «صاحبنا». سمحت هذه المسافة النفسية بين «الأنا» والـ «هو»، بهذا الرصد الفلسفى المتأمل والبارد، الذى تتسم به كتابة كويتزى عامة، وبأن تقسَّم الطفولة على اثنين، وهذا أحد مظاهر تعددها وشعريتها.

نصل للموقف الفارق، فى مذكراته، بينه وبين أمه، الذى يدخل فيه الموت بينهما، بدون أية علامات له.

«سألها ذات يوم: متى ستموتين؟ متحديًا إياها، فدُهشت من جرأته. وأجابته: لن أموت. تكلمت ببشاشة، لكن كان ثمة شىء مصطنع فى طلاقة محياها. لم يكن يستطيع أن يتخيلها وهى ميتة، فقد كانت أكثر الأشياء صلابة فى حياته، كانت الصخرة التى يقف عليها، وبدونها يصبح لا شىء، مجرد نكرة». الخوف من موت الأم خلق هذا الوجه/ الأسلوب القاسى للابن، الذى يجرى من تحته نهر من الألم الذاتى والذنب، وأيضًا الحب الجارف لهذه الأم.

المرآة النفسية التى كان يرى فيها موت أمه، عكست موته هو أيضًا. كان يكذِّب هذه المرآة وهذه الرؤية. ويحاول، بأنانية طفولته، أن يرى نفسه أبديًا، خالدًا، لن يموت: «أما موته هو فكان مسألة مختلفة. إذ سيكون موجودًا بشكل من الأشكال بعد موته، يطوف فى المكان، يتمتع بالحزن الذى ينتاب أولئك الذين سببوه له، والذين يتمنون أنه مازال حيا، رغم فوات الأوان». سيسمح له موته بالتجوال كشبح يجنى ثمار هذا الموت، وأثره على نفسه والآخرين، كأنه مخصص لرصد حب الآخرين وحزنهم عليه.

كان يرى فى أمه شخصية غير طبيعية فى تضحياتها، وهو ليس إلا انعكاسًا لها. استثنائيتها هى التى منحته استثنائيته واختلافه، لذا هو مدين لها على طول الخط، حتى ولو أظهر شيئًا مختلفًا: «كان يتمنى أن تكون طبيعية؛ فلو كانت طبيعية لأصبح طبيعيًا هو الآخر». ولكن هل هذه الأمنية حقيقية؟ هل بالفعل كان يريد أمًا طبيعية ليكون هو طفلًا ورجلًا طبيعيًا، فكل حياته ونجاحه ومجده الأدبى بناه على هذا الاختلاف والاستثناء وهذا الإحساس «غير الطبيعى»، سواء فى نظرته لأمه أو لنفسه.

«كان حبها الجامح، الذى يتسم بالتضحية بالذات الذى كان يغمره هو وأخاه، وخاصة هو، يزعجه ويؤرقه. وكان يتمنى لو أنها لم تكن تحبه كل هذا الحب. فقد كان حبها له مطلقًا، ولذلك كان عليه أن يحبها حبًا مطلقًا أيضًا: أى المنطق ذاته الذى تفرضه عليه. لكنه لن يكون بمقدوره أن يرد لها كل هذا الحب الذى كانت تغمره به، وكانت تؤرقه فكرة أن يمضى عمره مثقلًا بدين الحب».

فى مكان آخر من المذكرات، ينزع الكاتب قناع قسوته الهش، ويكشف عن تألمه الشخصى عندما كان يعامل أمه بقسوة. فهذه القسوة المدعاة كانت عبارة عن شحذ لشخصيته كى يثبت دعائمها ولا تضيع وسط طغيان حنان وقوة هذه الأم، وليست قسوة مجانية: «كان يتوق للتخلص من شدة اهتمامها به ورعايتها له. لكى يحقق ذلك ربما أتى وقت تعين عليه أن يثبت نفسه، أن يرفضها بقسوة شديدة بحيث تشعر بالصدمة وتتراجع وتفك قيوده. ومع ذلك لم يكن يفكر إلا فى تلك اللحظة، يتخيل نظرتها المندهشة، يشعر أنه جرح مشاعرها، ويغمره شعور عارم بالذنب. كان سيفعل أى شىء ليخفف من وطأة الصدمة: يواسيها، يعدها بأنه لن يبتعد عنها». ثم يضيف «كان يشعر بحميمية تجاهها كما لو كان جزءًا منها، وهى جزء منه، وكان يعرف أنه عالق فى فخ ولا يستطيع التملص منه. ثم يسأل بحرقة باردة: خطأ من؟».

* جون ماكسويل كويتزى، «أيام الصبا»، مذكرات، ترجمة خالد الجبيلى، الطبعة الأولى ٢٠٠٥، دار «ورد» للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية.

منذ تعلم الإنسان النطق وقد اعتاد رويدًا على حكى قصصه ونقل قصص غيره، حتى بات من حباه الخالق بقدرات خاصة فى جذب الناس ليلتفوا حوله، ويستمعوا له، ويستمتعوا بما يلقيه عليهم راويًا، ومع ظهور الطباعة أصبح الراوى روائيًا يجب أن يجيد الكتابة وله أسلوب يتفوق به على أقرانه، ومعه انقرض الراوى الشفهى -رغم أنه أكثر متعة ويناسب من لا يجيد القراءة- وبينما يصارع الكتاب الورقى من أجل البقاء، عاد الراوى فى ثوب الكتاب الصوتى ليدعمه، ومن واقع التجربة كتب الناقد «هوارد تيمبرليك» عما وجده واعدًا وطموحًا لـ «بى بى سى».

تجارب تجمع مختلف الأعمار والطبقات

الكتاب الصوتى سحر وخيال

ج. ا

رصد تمبرليك أن هناك ظاهرة بدأت تنتشر فى أرجاء مختلفة من العالم بأشكال أخذت فى التنوع وفحواها جميعًا تسجيل القصص والروايات فى مقاطع صوتية والاستماع إليها؛ فعمل على خوض التجربة بمشاركة مجموعة من الأصدقاء والمعارف والتى أخذت دائرتها تزيد شهرًا بعد الآخر، وساعده فى خوضها انتشار فيروس كورونا الذى تغيرت معه الكثير من المعايير والسبل التى تتبعها البشرية فى حياتها، كما منحته الوقت للتفكير والتدبير.

سجل الكثير ما بين كتاب وغير كتاب قصصهم صوتيًا ومنها ما يتضمن أجزاء من سيرهم الذاتية أمثال «ديف جروهل»، «بيتر فرامبتون»، «روجر دالترى»، و«بوب مورتيمر» وغيرهم، ووضع بعضهم موسيقى مناسبة فى الخلفية، بل وزود بعض آخر تسجيلاته بمؤثرات صوتية بسيطة، وأشرك غيرهم عددًا من الأصدقاء فى الأداء الصوتى، وتبادل هوارد المقاطع القصصية الصوتية مع غيره، وذهب يسمعها وحده تارة ومع غيره تارة أخرى.

ثم اختار تمبرليك الوقت المناسب ليقيم التجربة ويخلص لما وجده عنده وعند من شاركوه فيها إلى أن للكتاب الصوتى سحره الخاص الذى تنتفى معه مشاكل القراءة المعتادة كالتعلثم وعدم إدراك الجُمل، والملل الذى يتسرب للبعض أحيانًا، والمجهود البدنى الذى يأخذ من تركيز القارئ فى أحيان كثيرة، كما وجد أن أفضل أسلوب هو الاستماع للقصص منفردًا باستخدام سماعة أذن ومحاولة غلق العينين وإراحة الرأس للأمام أو للخلف.

ولا بأس إن غلب المستمع النعاس أثناء التجربة، فسيزيد النوم من تأثير التجربة الإيجابى، كما يداعب خياله بعمق كبير لا يمكن للقراءة الاعتيادية أن تصل إليه، حيث ينغمس القارئ المستمع فى عوالم أخرى يعيش معها فى يقظته وفى منامه على حد سواء، وتساعد غالبية الكتب فى تحسين الصحة النفسية والعقلية، وتزيد من قدرة المستمع على الاستيعاب وفهم الجمل الحوارية والحبكة الروائية.



مارلين مونرو تطيح ببيكاسو

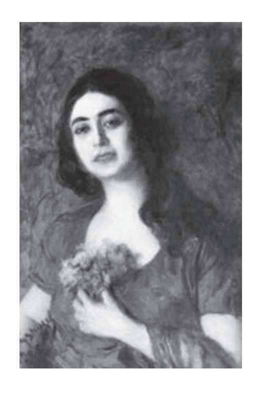
فُتن بها إلى حد الهوس، ووضع لوجهها أربع لوحات تختلف فى لون خلفيتها، فخلّد «آندى راهول» اسمه مع محبوبته «مارلين مونرو»، وقد بيعت هذه المجموعة بـ ٥ آلاف دولار عام ١٩٦٧، ثم بعيت بمزاد فى دار كريستى عام ١٩٨٩ بنحو ١,٤ مليون دولار، وبعدها بدأ بيع كل منها على حد، وجاء الدور على ذات الخلفية الزرقاء التى بيعت مؤخرًا فى مزاد بدار كريستى أيضًا مقابل ١٩٥ مليون دولار لتحتل المركز الثانى كأغلى لوحة بيعت عبر مزاد فى التاريخ بعد لوحة «سلفاتور موندى» لدافينشى التى بيعت مقابل ٤٥٠ مليون دولار عام ٢٠١٧، وقد أزاحت لوحة «نساء الجزائر» لبيكاسو من الوصافة والتى بيعت مقابل ١٧٩,٤ مليون دولار عام ٢٠١٥.

بيعت مؤخرًا فى مزاد كريستى مقابل 195 مليون دولار لتحتل المركز الثانى كأغلى لوحة تباع عبر مزاد فى التاريخ





أعظم الرسامين الروس فى صربيا



بين عشق الوطن والفن، تقدّم العائلة الروسية فى صربيا بعضًا من كنوزها المتمثلة فى مجموعة «فلاديمير بيسيتش» الفنية التاريخية التى لا تقدر بثمن، والتى جُمعت فى موسكو بداية من عام ١٩٨٩، وتضم ما يزيد على ١٠٠ عمل رُسم بعضها خلال القرن العشرَين وأخرى يعود تاريخ رسمها للقرنين ١٦ و١٧، منها بورتريه الأميرة مافالدا من سافوى وحفيدة الملك نيقولا بتروفيتش نجيجوش، وأخرى لـ «ساموليلوف»، و«فيربيتسكى»، و«كوزنتسوف»، و«باستوهوف»، ورسومات بالألوان المائية لـ «سوكولوف»، والمناظر الطبيعية لـ «لاشنيكوف» و«زيلينسكى»، وجميعها تعرض للجمهور من محبى الفن فى صربيا لأول مرة، واختير لهذا الحدث «أعظم الرسامين الروس» عنوانًا.

ما يزيد على 100 عمل رُسم بعضها خلال القرن العشرين وأخرى يعود تاريخ رسمها للقرنين 16 و17

التاريخ والجغرافيا مفتاحا المستقبل

بين السينما والأدب رابط وثيق؛ مَن فطن له لامس الخلود وقدّم لمجتمعه بل وربما للبشرية خدمات جليلة ونفيسة، وبشيء من الفطن وضع الروماني «تريفور بوتس» نصًا أدبيًا يرصد جزءًا مهما من تاريخ رومانيا المعاصر منذ نُفي الملك «ميخائيل الأول» عام ١٩٤٨ يتناول فيه ما هو خفي، واعتمد في رصده على جمع أحداث وأراء من سياسين وعامة ثم تحليلها ومحاولة تفسيرها بمعاونة بعض الأساتذة المتخصصين في مختلف العلوم الاجتماعية، ليكتب معالجة لفيلم وثائقي عنونه بـ «ماريا، قلب رومانيا»، وقد حاز الفيلم على اهتمام واسع جماهيريًا ورسميًا، ولهذا كان القرار بعرض النص والفيلم كجزء من مناهج التاريخ والجغرافيا في رومانيا بدءًا من العام الحالي كونهما مفتاحا التقدم والمستقبل.



اعتمد في رصده على جمع أحداث وأراء من سياسين وعامة ثم تحليلها ومحاولة تفسيرها



سيول للكتاب يعود إلى كويكس

هل ستعود الأمور إلى ما كانت عليه قبل ظهور وانتشار فيروس كورونا؟ الأيام القادمة وأحداثها وحدها ستجيب عن ذلك، ومن هذه الأحداث معرض سيول للكتاب في كوريا الجنوبية الذي أقيم افتراضيًا عبر شبكة الانترنت عام ٢٠٢٠، ثم عاد إلى أرض الواقع ولكن مقلص الحجم حيث أقيم في قاعة صغيرة بحي سيونجسو دونج بالمقاطعة المجاورة للعاصمة، ولكنه عاد هذا العام لمقره الرئيسي بمنطقة كويكس بحي كانغام بسيول، أحد أهم أحياء العاصمة ثقافيًا وتجاريًا، وقد اختيرت كولومبيا ضيفٍ شرف المعرض احتفالًا بالذكرى الستين للعلاقات الكورية الكولومبية المعاصرة، والروائيين الثلاث «كيم يونغ ها»، «إيون هي كيونغ» ، و«كولسون وايتهيد» سفراء للمعرض ليكونوا في استقبال الزائرين.

أقيم افتراضيًا عبر شبكة الانترنت عام 2020، ثم عاد إلى أرض الواقع ولكن مقلص الحجم





جائزة البوليتزر تنصف ضحايا الجيش الأمريكي

إعداد وترجمة: محمد محمد عثمان

حَلِمَ المجرى- الأمريكى جوزيف بوليتزر (١٨٤٧-١٩١١) بكلية لتدريس الصحافة وبجائزة باسمه ترعى الصحافة والآداب والموسيقى، ولكن لم يُقَدَر له أن يراهما رؤى العين. فبعد وفاته بعامٍ واحد أنشئت جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة كلية الصحافة للدراسات العليا مُعتمدةً على التمويل السخى الذى أوصى به بوليتزر قبل وفاته، ثم أدارت الجامعة الجائزة التى مُنحت لأول مرة فى العام ١٩١٧ وصارت أرفع جائزة تمنح فى الولايات المتحدة فى شهر مايو من كل عام مكونة من أربع عشرة جائزة فى مجال الصحافة، وست فى مجال الآداب، وواحدة فى الموسيقى، إضافة إلى أربع مِنح فى مجالات متعددة أخرى، وينال كل فائز شهادة وجائزة نقدية قدرها خمسة عشر ألف دولارًا أمريكيًا. أما الفائز فى فئة الخدمات العامة فى مسابقة الصحافة فيُمنح ميدالية ذهبية.

فى ٩ مايو الماضى أعلنت جائزة البوليتزر عن أسماء الفائزين فى كل الفروع الأدبية والصحفية؛ ففى فرع الرواية فاز الروائى الأمريكى جوشوا كوهِن عن روايته «آل نتنياهو»، وقالت لجنة الجائزة إنها «رواية تاريخية لاذعة وبارعة لغويًا عن غموض التجربة اليهودية- الأمريكية، موضحة أفكارًا ونزعات مُتقلبة». فالرواية يختلط فيها السرد الأدبى بغير الأدبى، وتدور فى الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٦٠ بالولايات المتحدة حين يصل إليها بنزيون نتنياهو -والد رئيس الوزراء الإسرائيلى السابق بنيامين نتنياهو- بحثًا عن منصب أكاديمى.

الراوى هو المؤرخ روبين بلوم الذى يحب أن يصف نفسه قائلًا: «أنا مؤرخ يهودى ولست مؤرخًا لليهود». بلوم نال منصبًا أكاديميًا رفيعًا ولكنه تَيَقَّنَ أنه كلما بذل جهدًا ليكون مواطنًا أمريكيًا مثاليًا كلما شعر بأنه لا يظهر منه سوى يهوديته لمن حوله، وصرح فى إحدى المرات

قائلًا: «فقدت الكثير من اليهودية لأكون أكاديميًا». فى خضم كل هذا يصل بنزيون، ويطلب الأستاذ المُشرف على بلوم منه مقابلة بنزيون وترتيب انضمامه لقسم التاريخ. يقرأ بلوم أعمال بنزيون الأكاديمية التى تدور حول محاكم التفتيش الإسبانية لليهود. وكانت نظرية بنزيون أن الإسبان رفضوا أن يجعلوا اليهود مسيحيين، ولكن اليهود قاسوا هذا العذاب لأن هذا هو قدرهم المحتوم، فلا يسع بلوم أن يقول مُعلِقًا على ذلك سوى إن «هذا رجل لا يفرق بين عام ١٩٤٠ و١٤٩٠»، وبإنه «ليس أكاديميًا، بل مؤمنًا».

ورغم ذلك لا يمكنه الكف عن قراءة كتابات بنزيون، وعندما يحدد مقابلة له، يجد آل نتنياهو بأكملها قد حضرت لتقابله؛ بنزيون وزوجته وأبناءه الثلاث ليقابل لأول مرة «آل نتنياهو»، ويجرى معهم حديثًا مطولًا ويشعر بلوم بأنه فى أمريكا، فكلما حققت نجاحًا كنت فى خطر مُحدق.

كتب جوشوا كوهن العديد من الروايات، وعلى رأسها كتاب الأرقام فى العام ٢٠١٥، وملوك سائرون فى العام ٢٠١٧، وله كتابات أخرى غير أدبية، وأهمها مجموعته «انتباه: رسائل من أرض الارتباك»، فى العام ٢٠١٨.

أما فى فئة الدراما، فمنحت الجائزة لجيمس آيمز عن عمله «فات هام»، الذى حاول أن يحاكى به بشكل كوميدى مسرحية هاملت فى حفل شواء عائلى، بأسئلة حول الهوية والمسؤولية والأمانة، وقد حظى العرض بإعجاب كبير فى فيلادلفيا مسقط رأس الكاتب.

بينما منحت الجائزة فى فئة الشعر لدَيان سوس عن مجموعتها «فرانك»، التى قالت عنها اللجنة بإنها «وَسَعت قالب السوناتة لتعبر عن التناقضات الفوضوية فى أمريكا المعاصرة». وفى فئة التاريخ نالت كاتبتان الجائزة، وهما نيكولاى إيسوس عن كتابها «مخفيًا بالليل» عن جرائم المستوطنين الأوائل فى أمريكا وآدا فيرا لكتابها «كوبا: تاريخ أمريكى». وفى فئة السيرة الذاتية لإرين كيلى عن كتابها «أطاردنى حتى قبرى» وهى سيرة ذاتية للفنان الأمريكى وينفريد ريمبيرت كما رواها بنفسه لإرين، وقد خص بالحديث الفترة بين ١٩٥٠ و١٩٦٠ فى أعماق الجنوب الأمريكى.

وذهبت جائزة السرد غير القصصى إلى أندريا إليوت عن كتابها «طفلة غير مرئية»، عن طفلة مُشردة فى مدينة نيويورك فىمواجهة الفشل المؤسسى الذريع لحل مشكلة المُشردين. ولا يتبقى سوى جائزة الموسيقى الأخيرة التى ذهبت لرافين تشاكون عن عرضه «قداس بلا صوت»، الذى عُرِض لأول مرة العام الماضى.

وبالنسبة للصحفيين الفائزين، ففى فئة أفضل عمل صحفى فى مجال الخدمة العامة ذهبت الجائزة لجريدة «الواشنطن بوست»، لجهدها الصحفى المُميز فى تغطية أيام من أسوأ أيام الولايات المتحدة، حين هاجم أنصار الرئيس السابق دونالد ترامب العاصمة. وفى فئة أفضل تغطية للأخبار العاجلة لجريدة «ميامى هِرَالد» لتغطيتها انهيار مبنى سيرفسايد الشاهق الذى لا يزال تسع وتسعون من قاطنيه مفقودين. وأفضل تحقيق صحفى لمجموعة من الصحفيين على رأسهم كورى چونسون الذين كشفوا عن السموم شديدة الخطورة بداخل مصنع تدوير النفايات الوحيد فى فلوريدا، وهو ما أجبر السلطات على اتخاذ خطوات حاسمة لحماية العمال والسكان.

> فاز بها كل من جوشوا كوهن عن روايته «آل نتنياهو» وإرين كيلى عن كتابها «أطاردنى حتى قبرى» وديان سوس عن ديوانها «فرانك»

وأفضل تحليل صحفى لمجلة «كوانتا» التى أوضحت التعقيدات التى تواجه بناء تلسكوب چيمس ويب الفضائى الشهير. وأفضل تقرير صحفى محلى لماديسون هوبكينز لكشفها عن تاريخ مدينة شيكاغو السيء والطويل بخصوص معايير السلامة فى الحرائق التى أودت بحيوات العديد من الأشخاص. وأفضل تقرير صحفى وطنى لجريدة «نيويورك تايمز» لتقريرهم الشجاع عن الحوادث التى تسبب بها شرطيون أثناء توقيف السيارات على الطريق والتى كان يمكن تجنبها.

وأفضل تقرير صحفى دولى أيضًا لجريدة «نيويورك تايمز» لتقريرهم القاسى والضرورى فى آن عن الضحايا المدنيين نتيجة الغارات العسكرية الأمريكية فى العراق وسوريا وأفغانستان، وفشل الجيش الأمريكى فى منع سقوط الضحايا وقد هنأ وزير الدفاع الأمريكى الجريدة بالجائزة. وفئة المقال المتميز لچنيفر سَنْيور لمقالها عما فقدته أسرة أمريكية خلال عشرين عامًا من أحداث الحادى عشر من سبتمبر.

وفئة التعليق الصحفى لمِليندا هينْبرجر لمقالاتها المثابرة دِفاعًا عن ضحايا تعرضوا لاعتداءات جنسية من قبل محقق شرطة سابق. وفئة النقد الصحفى لسِلامُشَة تيليت لمقالاتها البصيرة حول قصص السُود فى الفن والثقافة الشعبية. وفئة الكتابة التحريرية لمجموعة من الصحفيين على رأسهم ليزا فالكينبرج لعملهم الصحفى حول وسائل قمع الناخب وبحثًا عن اصلاح النظام الانتخابى.

ولا يتبقى فى نهاية الجوائز الصحفية سوى ثلاث جوائز قُدِمَت للأعمال الكاريكاتيرية والتصوير تعلقت بالقمع الصينى لإقليم الإيغور، والانسحاب الأمريكى التاريخى من أفغانستان، واقتحام الكونجرس الأمريكى وأخيرًا مشاهد الرعب من الهند عندما اجتاحها فيروس كورونا. وأخيرًا جائزة التقرير الصوتى (البودكاست) قُدِمَ لمجموعة فوتورو ميديا عن حلقاتهم حول الصعوبات التى يواجهها سجين لمدة ثلاثين عامًا حين يعود للمجتمع.

فى النهاية قدمت اللجنة جائزة خاصة وتنويه للصحفيين الأوكرانيين؛ «لشجاعتهم وإخلاصهم والتزامهم تجاه الحقيقة رغم عدوان فلاديمير بوتين الوحشى.. فبرغم القصف والاحتلال بل والقتل بين صفوفهم مازال هؤلاء الصحفيون يبذلون جهدهم لينقلوا لنا حقيقة الرعب من بلادهم».

> قدمت اللجنة جائزة خاصة للصحفيين الأوكرانيين لشجاعتهم وإخلاصهم والتزامهم تجاه الحقيقة رغم عدوان بوتين الوحشى





ف. ج. زيبالد

الاستطراد وأدب عصر الإنترنت

يُصادف الرابع عشر من ديسمبر العام ٢٠٢١ مرور عشرين عامًا على وفاة «ف.ج.زيبالد»، ويتبدّى تمدد الأوعيّة الدمويّة الدّماغى الّذى أجهز عليه فى عُمر السابعة والخمسين أثناء قيادة السيارة على مسافة قريبة من منزله فى نورفولك بإنجلترا، مثل حيلة أدبيّة؛ وسيلة مُناسبة لوضع حدّ للاستطراد المستمر الذى حرص عليه ذلك الأكاديمى الألمانى الذى وصل إلى الريف البريطانى قبل خمسة وثلاثين عامًا ليُصبح؛ رغم كل العقبات، أحد أبرز الشخصيات الأدبيّة فى عصرنا. ولشدّ ما تذكّرنى دائمًا تلك الوفاة القاسية والصّاعقة بوفاة مُهاجر ألمانى آخر هو فالتر بنيامين، الّذى انتحر فى إسبانيا أثناء فراره من النازيين.

جانلوكا ديدينو

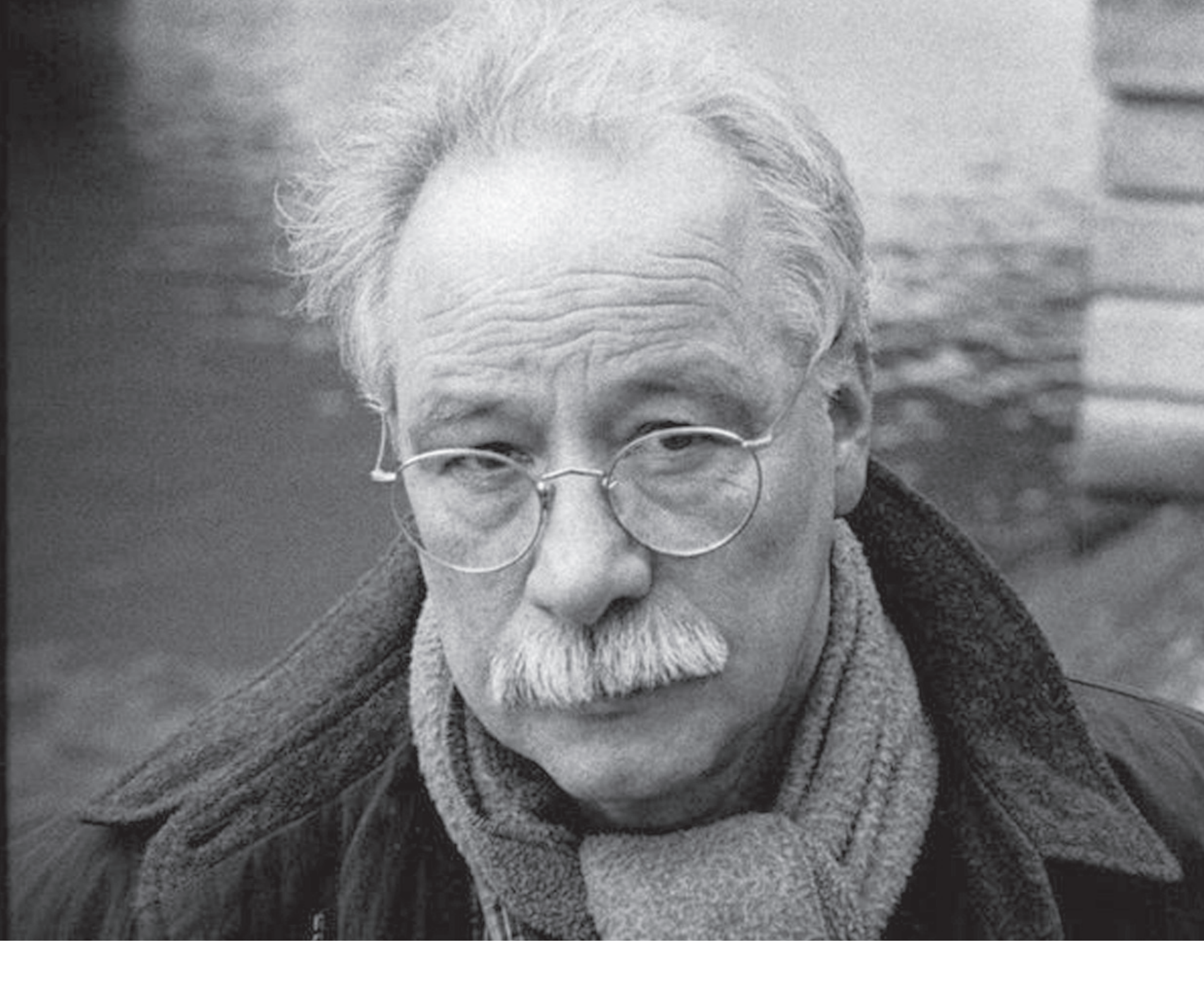
ترجمة: مجدى عبد المجيد خاطر

لم يكن زيبالد يفرّ من أحد؛ بل كان يسوق سيارته فى تلك الليلة برفقة ابنته آنا التى نجت من الحادث. لكن مثل بنيامين إبّان الثلاثينيات، كان زيبالد يُحدِّق فى أغوار هاوية ويُمعن النظر فى عالم قوّضه تسارع تقانى مُباغت. وإذا كان بنيامين قد تنبأ أفضل من كافّة مُجايليه بآثار التقانة على الفنون، فإنّ كتابات زيبالد الاستطراديّة فترة التسعينيات مهدت الطريق أمام الأدب الجديد الخاص بعصر الإنترنت.

يُلاحظ فى أغلب الأحيان أنّ تكنيك زيبالد الأدبى الفريد استبق بعقد كامل تلك الأشكال من الكتابة الشبكيّة؛ لا سيّما المدونات، التى تستعين بتجاور النصّ والصور وراوٍ مُخاتل بضمير المتكلّم مُعلق بمكانٍ ما بين الاعتراف والمابعد حداثيّة (خُذ على سبيل المثال بداية كتابه حلقات زُحل، حيثُ يُبلغنا زيبالد عن دخوله إحدى مستشفيات نورويتش من دون أن يُفصح عن مرضه المزعوم). وكم من مرّة أصرّ النقّاد على التشابه بين قراءة زيبالد وتصفّح الشبكة العنكبوتيّة المصحوب بشعور الانجراف المُشترك من رابط إلى آخر، حيثُ تحملنا كل وصلة إلى نقطة أبعد من نقطة البداية إلى أن نجد أنفسنا؛ كمن سقط داخل ثقب دودى، على المسار الرئيس من جديد.

لكن قلّما يُشار إلى حقيقة أنّ كُتب زيبالد يستحيل تذكّرها بدقة عمليًا، وهو تناقض منظور بما أنّ تيمة أعماله الرئيسة هى الذّاكرة. إنّ قراءة زيبالد تجربة مُحيّرة ومُربكة؛ إذْ يشعر القارئ بالضياع — وهو ضياع يستمتع به البعض ويشقى به البعض الآخر — بمكانٍ ما فى نقطة عرضيّة بنصّ متشعّب ربّما لا نهاية له. ولدى زيبالد قدرة فريدة على تشويش الانتقال من بقعة سرديّة إلى أخرى، وهى القدرة التى تجعل قراءة كُتبه مثل السباحة فى حلم؛ إذ تقرأها وقد تملكك انطباع بأنّك تدخل وتخرج من حلم، أو ربّما عديد من الأحلام المُترابطة؛ كما فى فيلم كريستوفر نولان «انسبشن». ومثلما هى حال الأحلام، فكل ما تتذكّره حين تصحو (لكن هل تصحو حقًا؟) هو صور زاهية مُقتطعة من سياقها، وشظايا وانطباع بالرجوع من العالم السفلى.

من غير الممكن تفسير التأثير الاستثنائى لزيبالد على الرواية خلال العشرين عامًا الأخيرة من خلال موهبته الأدبيّة وحدها؛ إذْ ابتكر زيبالد بانتقاله من أكثر المنازل

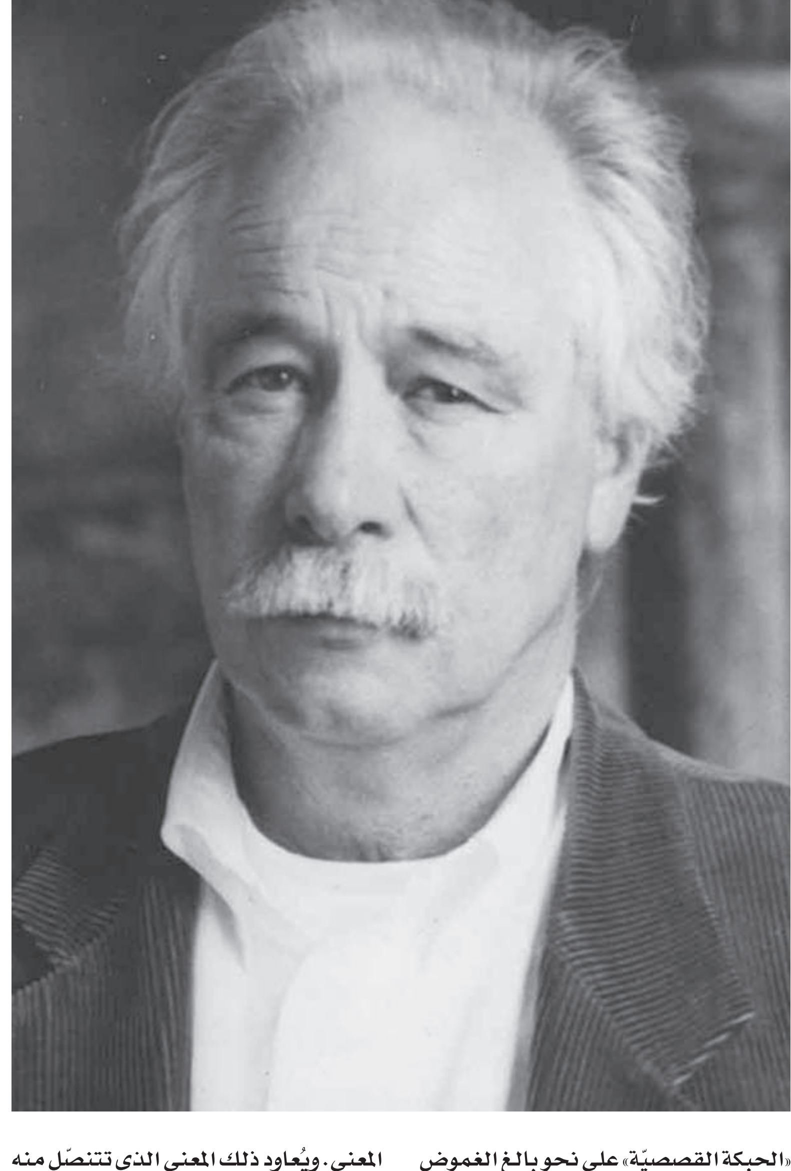


هامشيّة؛ وهى منزلة الأكاديمى المجهول المُهتم بتيمات مثل الذاكرة والمنفى، أدب المستقبل. حيثُ مزج بين فنّ الرواية والفنّ غير الروائى، وخلط الكتابة بالتصوير الفوتوغرافى، فأسبغ بُعدًا أدبيًا على النزول المدوِّخ فى جحور الأرانب والانعطافات التى تبدو للناظر سرمديّة ومُتّصلة، التى تشكّل خبرتنا بالعالم فى عصر يتميّز بعموميّة حضور الشبكة العنكبوتيّة.

ومع ذلك ثمّة جانب آخر فى أسلوب زيبالد يتبدّى أكثر شبهًا بالنبوءة؛ وهو جانب أعطيت مثالًا له بالفقرة الأولى فى هذا المقال عندما قارنت بين بنيامين وزيبالد، وهى مُقارنة يُمكن أن تمتد لتشمل شبهًا ماديًا مُعيّنًا يصفه دانيال مندلسون فى كتابه الأخير بـ: «الصدفة الوشيكة الأثيرة لدى زيبالد».

أدب مُتأثر باضطراب فرط الحركة وتشتت الانتباه الذى نُعانى منه جميعًا بطريقة أو بأخرى

كتاب مندلسون «ثلاث حلقات: حكاية منفى وسرد ومصير» كتاب عجيب؛ إذْ تروى النصوص الثلاثة غير قابلة للتعريف التى يضمّها بين دفتيه قصصًا عن فترة المنفى التى أمضاها إريك أورباخ فى تركيا، والمطران الفرنسى إبّان القرن الثامن عشر فرانسوا فنلون مؤلِّف كتاب تِلماك على نمط الأوديسّة، وزيبالد نفسه. كما نُصادف حكاية مندلسون الخاصّة ورواية الصعوبات التى واجهته أثناء تأليف كتابين: تاريخ عائلى عن الهولوكوست وسيرة رحلة مع أبيه المسنّ لتتبع خُطى أوليسيس، مضفورتين مع تلك الحكايات البيوغرافيّة الثلاث. ومع ذلك، فكتاب الحلقات الثلاث لا هو كتاب مذكرات ولا كتاب سيرة بل يتجاوز التصنيفين معًا؛ ذلك أنّه كتاب فى النقد الأدبى مُنصرف للتكنيك السردى الذى برع فيه زيبالد مثل هومر وهو الاستطراد، أو بصورة أدقّ ذلك النمط المميز من الاستطراد الذى يُطلق عليه مندلسون «تكوين الحلقة»، ويواصل: «يتبدّى السرد كأنّه يتلوّى ويغدو



استطرادًا[...] رغم أنّ الاستطراد؛ أو التيه المزعوم، يتحوّل فى النهاية إلى دائرة؛ إذْ ستعود الحكاية إلى ذات النقطة التى انحرفت عندها الأحداث.»

يُشير مندلسون إلى أنّ الأوديسّة هى المثال الأول على السرد المتلوّى أو POLYTROPOS؛ الحكى المتشعّب، وهو سرد يتلوّى مثل بطله بالضبط. ولهذا السبب؛ يقول مندلسون، يكون السرد القائم على تكوين الحلقة سردًا «تفاؤليًا»؛ لأنّه يُقرّ: «إمكانية الاستطراد إلى ما لا نهاية داخل قِصّة قائمة، وإمكانية وجود سلسلة سرمديّة من الحلقات الأصغر متحدة المركز تتداخل داخل حلقة أوسع وأكبر». وهذه؛ يواصل مندلسون، هى فكرة أدب لديه قاسم مُشترك مع البداوة؛ أى الكاتب باعتباره مواطنًا عالميًا وشريدًا فى الوقت ذاته. وهى إحدى صيغ الأدب التى تنطوى عليها كل الآداب التى لا يكون فيها الأدب الفردى (أو القومي) سوى حلقة أصغر داخل حلقة الأدب العالمى WELTLITERATURE الأكبر- وهى فكرة ما كان كتاب أورباخ «مُحاكاة: تمثيل الواقع فى الأدب الغربي»؛ موضوع الفصل الأول من كتاب مندلسون، ليخرج للوجود من دونها.

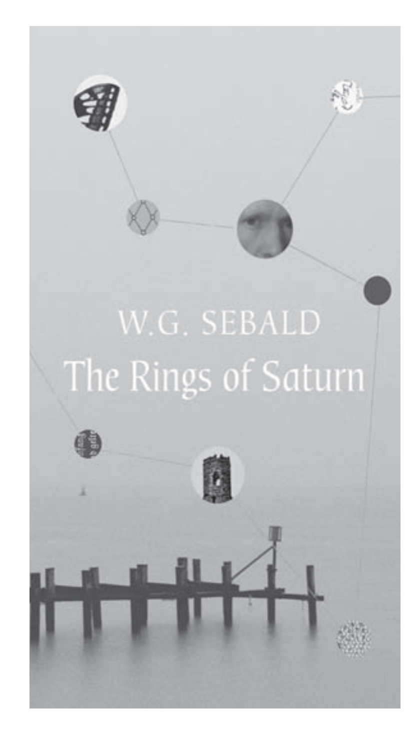
يُلقى مندلسون الضوء أيضًا على الاختلافات الجوهريّة بين تكوين الحلقة عند هومر وتكوينها عند زيبالد؛ ففى حين يستعمل الأول الاستطرادات: «من أجل تنوير واشتراع وِحدة مُضمرة داخل الأشياء»، على غرار حبكات البرامج التلفزيونيّة التى تكشف معلومات رئيسة تتعلّق بحبكة القصة باستعمال الومضات الارتجاعيّة «الفلاشباك»، التى تسلّط ضوءًا جديدًا على حياة الشخصيات، يتبدّى الاستطراد فى كتابات زيبالد: «مُدبّرًا لبلبلة وإرباك شخصياته فى منعطفات يعجزون عن انتشال أنفسهم منها وليس لها غاية مُحددة». ومن خلال ذلك يُجبرنا هذا النوع من الاستطراد على مواجهة: «الاحتمال المُقلق أنّ ثمّة قصصًا لا نهاية لها تستمرّ فى الدوران من دون جدوى [...] وبلا رجاء فى الوصول لخاتمة أو إشباع سردى».

هذا الاحتمال الكافكاوى الخاص بوجود قصص من دون نهاية — أو سرد يُشبه حياة زيبالد الخاصّة، ينتهى بغتة بطريقة عشوائيّة — أبعد ما يكون عن التفاؤل. لكنّه أيضًا سِمة من سمات العصر: فكِّر فى قصص لوتز بسمان (واحد من عديد أسماء أنطوان فولودين المستعارة) القصيرة، أو حقيقة أنّ روايتى روبرتو بولانيو الفريدتين «رجال التحرى المتوحشون» و«٢٦٦٦»، تتبعان مفهوم «الحبكة القصصيّة» على نحو بالغ الغموض وتنتهيان إلى لا شىء، بل إلى فكرة العدم عينها.

فى عمله الكلاسيكى الصادر فى العام ١٩٦٧: «معنى النهاية»، يناقش فرانك كيرمود فرضيّة تتبدّى لى جوهريّة فى عصر الإنترنت مفادها أنّ النهايات حين تؤجّل على الدوام، نصل إلى حالة من «الأزمة» المستديمة. أو بكلمات كيرمود، يتحوّل ما كان «وشيكًا» إلى «مُحايث». وليس من قبيل الصدفة؛ والكلام لكيرمود، أن تُصادف هذه «المُحايثة» للأزمة أسلوبها الأدبى الأثير فى نقطة التحوّل PERIPETEIA اليونانيّة؛ أو انقلاب الحظّ. وتُظهر فكرة مندلسون عن الحياة: «بلا رجاء[...] فى إشباع سردى» هذه المسألة بوضوح كبير؛ إذْ يُصبح البحث عن معنى «مُحايثًا» هو الآخر متى لم يعد للحكى أو الحياة نهاية تهبهما المعنى. ويُعاود ذلك المعنى الذى تتنصّل منه السرديّة الكُبرى (أو الحلقة الخارجيّة حسب نظرية مندلسون) الظهور فى كل السرديات الأصغر المتضمنة (أو الحلقات الداخليّة). هَهُنا يأتى دور «المُصادفات الوشيكة» بكتابات زيبالد — شبكة الروابط التى تعطينا الانطباع فى رواياته؛ من دون تأكيد أو إنكار، أنّ عناصر قِصّة ما مُتّصلة معًا لتشكّل معنى أعلى، وأنّ ثمّة علاقة هادفة بين مجزرة الرنجة وتاريخ نورفولك الساحليّة، وبين د. «ك» وبين قرية «و»، أو بين [معركة] أوسترليتز وبين زيبالد نفسه. ذلك أنّ زيبالد؛ سيد فنّ الدوار، يُطارد النشوة الأمفيتامينيّة التى تميّز عصر الإنترنت، حيثُ يتبدّى كل شىء متّصلًا بكل شىء آخر. لكنّه فى الوقت ذاته يمتلك بصيرة هائلة؛ أو ربّما يتملّكه خذلان كبير، يمنعه من تصديق وجود معنى أعلى حقًّا. ويبقى القارئ وقد تملّكه إحساس عارم؛ أو مُربك، بالتشابه والتماثل كما فى الديجا فو- أو عندما تستعصى كلمة ما وتراوغ ذاكرتنا.

المُصادفات الوشيكة هى لازمة رواية نُشرت فى العام ٢٠٢١ للكاتب [الإسبانى] أجوستين

ثمّة قصص لا نهاية لها تستمرّ فى الدوران من دون جدوى وبلا رجاء فى الوصول لخاتمة أو إشباع سردى



فرنانديث مايو: «الأشياء التى رأيناها»، وترجمها للإنجليزيّة توماس بانستيد. هَهُنا؛ كما فى حالة مندلسون، يُصبح استعمال وصف «رواية» مُضللا. فالنصوص الثلاثة التى يتألّف منها كتاب مايو عبارة عن ثلاث روايات مستقلة قصيرة تشكّل لوحة ثلاثيّة. وفى الوقت ذاته؛ رغم ذلك، يربط بين تلك النصوص بناء مُتشابك من الإحالات المرجعيّة التى تتخطّى التشابهات بين الحروب الثلاثة التى تدور حولها مسارات الكتاب، ما يُسفر بالنتيجة عن تجربة استسقاطيّة Apophenic يتكرر فيها عدد من الأحداث. ومن ثمّ يتولّد لدى القارئ من جديد انطباع بوجود وحدة أعلى تستمرّ فى الإفلات من استيعابنا.

وُصِف عمل مايو؛ ببعض دِقّة، بأنّه نقطة التماس بين زيبالد وديفيد لينش. ثمّة إحالات أخرى لدون ديليلو وبولانيو، لكن المُقارنة تقبض على النسيج الحلمى الذى يميّز كتابة مايو. إذْ تُشبه الروايات القصيرة الثلاث فيلم لينش طريق مولهولاند، حيثُ يخلط فتح الصندوق الأزرق الغامض عند منتصف الفيلم الأحداث؛ وذلك كى يُعيد ترتيبها فى أنماط جديدة غير متوقّعة تخلق دراما بديلة تقدّمها نفس الشخصيات. ومثل طريق مولهولاند فإنّ أجواء الكتاب خارقة للطبيعة؛ إذْ تتبدى الأحداث البسيطة المبتذلة كأنّما تُشير إلى شىء لا نعيه حقًّا، لكن لحظات من المفارقة تكسر حدّة التوتر.

إنّ تأثير زيبالد على كتابات مايو يتجاوز المحتوى (إذْ يدور النصّ الأول من النصوص الثلاثة حول جزيرة سان سيمون الإسبانيّة فى جليقيّة، التى استعملها فرانثيسكو فرانكو سجنًا للمنشقين السياسيين) والشكل الذى نميّزه على الفور (استعمال الصور الفوتوغرافيّة باعتبارها تعقيبًا على الكتابة). ذلك أنّ الزيبالدى فى كتابة مايو هو استعمال الاستطراد الذى يصل فى كتابة المؤلّف الإسبانى إلى تجربة مزهرة شبيهه بالإنترنت تمامًا، حيثُ يحيد الراوى بغتة ليناقش التقزّم المعزول أو حقيقة أنّ اليوم على كوكب الزهرة يزيد طوله على العام على كوكب الأرض بسبب دورانه النوعى حول الشّمس وحول نفسه.

هَهى حلقات نظرية مندلسون مُتحدة المركز تواجهنا من جديد؛ وفى الوقت ذاته، يتصدّى لنا عجزها الجوهرى عن الإشارة إلى كلّ بنّاءٍ هادفٍ يُمكن اختصاره وتضمينه داخل حلقة خارجيّة أوسع؛ إذْ لا يستطيع الحكى أن يروى قصّة، بل ينفجر إلى آلاف الشظايا المتباعدة، ويُفسح المعنى الّذى نفاه عدم وجود نهاية المجال لمعنى شبيه؛ معنى شبحى. ويتحوّل الأدب إلى تقرير عن متلازمة باريدوليا منتشرة؛ وهى الإحساس البارانويى بأنّ العالم يمتلئ بتشابهات مُعبّرة، والإدراك الموجع أنّ تلك التشابهات لن تلتئم أبدًا لتشكّل رواية أوسع وأكثر تماسكًا.

يتبدّى عالم مايو؛ مثل عالمى زيبالد ومندلسون، مثل حلم: الدّخول والخروج من حالة تُشبه الأحلام عبر سلسلة من الصور والقصص التى تمرق بأذهاننا كأنّها ظلال يعرضها فانوس سحرى. فنلون فى بلاط لويس الرابع عشر، وبقرة تقرر الولادة بين جنود مشاة بحريّة رأوا للتو جثّة فيتنامى أكلتها الطيور، وشخصيّة ربّما تكون لسلفادور دالى وربّما لا، أو لكافكا أو ستندال، وسيزاريا تيناهيرو التى لا ندرى هل هى شخصيّة واقعيّة أم مُتخيّلة، كما فى الواقعيّة الأحشائيّة أو مابعد الغرائبيّة. نُطارد قصص ضحايا الهولوكوست مثلما طارد أوليسيس أشباحه خلال عودته إلى إيثاكا، يتبع آثارًا عابرة ويرزح تحت وطأة سرديّة يستحيل تمييزها عن الواقع.

أدب مُتأثّر باضطراب فرط الحركة وتشتت الانتباه ADHD الذى نُعانى منه جميعًا بطريقة أو بأخرى، فى عالم متّصل على الدوام يعجز عن التركيز فى سرديّة واحدة أكثر من دقائق معدودة. على أنّى أودّ وصفه باسم «أدب تنويمى»، مستعيرًا الاصطلاح الذى استعان به ديفيد كينان لوصف الموسيقى الإلكترونيّة أواخر العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، فى لحظة حاسمة كان الصوت التناظرى الذى كان سِمة تخصّ القرن العشرين على وشك الاختفاء للأبد. أدب يتكلّم عن أسلوب جديد فى إدراك العالم، يُشبه الصورة الزاهية سريعة الزوال التى نراها ماثلة فوق جفوننا المُغمضة فى اللحظات التى تسبق النّوم. ومن ثمّ فهو أدب لديه قاسم مُشترك ما مع حالة الهلوسة.

والواقع أنّ ثمّة شىء هلاوسى فى فكرة: «إمكانية وجود سلسلة سرمديّة من الحلقات الأصغر متحدة المركز تتداخل داخل حلقة أوسع وأكبر» التى وصفها مندلسون. فها نحنُ من جديد فى عالم «انسبشن»، لكن ربّما بدرجة أكبر فى ملكوت «ديبدريم» DeepDream؛ وهو برنامج رؤية حاسوبيّة طوّرته شركة جوجل فى العام ٢٠١٥ لإنشاء صور هلاوسيّة تبحث عن أوجه الشبه حيثُ كل يُهم فى الواقع هو بيكسلات لا معنى لها؛ إذْ يرى ديبدريم وجه كلب ما فى كل مكان، تمامًا مثلما أبصر فيليب ديك فى سرد إيمانوال كارار لحياته، وجه بالمر إلدريتش فى سماء شمال كاليفورنيا المُربدة.

حتّى موت زيبالد الّذى وقع عقب هجمات الحادى عشر من سبتمبر الإرهابيّة، مُصادفة وشيكة: فالكاتب الّذى صنع حدًّا يفصل بين رواية القرن العشرين وأدب عصر الإنترنت لا يُمكنه أن يعيش سوى فترة وجيزة بعد الحادث الّذى تؤرّخ به لبداية الألفية الجديدة. حلقة جديدة تنفتح حيث انغلقت حلقة قديمة. لكن هل ستتصدّر هذه الرؤية، وحده الزمن كفيل بالإجابة.

عن الانخراط مجددًا فى عوالم كافكا المدهشة

تجترحُ الممارسة الجمالية عند كافكا مقاومة الكمال وهو ما تدعوه جوديث بتلر بـ«شعريّة اللاوصول». وكما يُلاحظ مايكل هوفمان، فإن معظم إنتاجه الأدبى الذى خلَّفه للأجيال اللاحقة «ينتهى» بدلًا من أن «يُنهى». بل إن الأمر بالغ الأهمية، هو أن روايات كافكا كلها، وغنيمةً معتبرةً من قصصه القصيرة، وحكايات الوحوش الأسطورية، والأقوال المأثورة، تدين بوجودها لرفض ماكس برود احترام وصية صديقه الحميم بإحراق كل المخطوطات التى بحوزته (خلافًا لما فعلته حبيبة كافكا الأخيرة دورا ديمانت، حيث أتلفت كل المخطوطات التى كانت تحتفظ بها).

جريجورى آرييل

ترجمة: إسلام رمضان

وطالما كان تاريخ نشر كافكا رهينًا بالحوادث التى منشأها تفضيلاتُ المُحررين وقرارتهم على مدار القرن الماضى؛ فإن مادة «الأعمال المفقودة» لا تزيدُ هامشية ولا ضياعًا عن أى من أعماله غير المكتملة مثل: «القلعة»، و«المحاكمة»، و«أميركا»، و«سور الصين العظيم»، و«تحريات كلب»، أو حتى «الجُحر/ The Burrow».

وبغض النظر؛ فإن كافكا، جنبًا إلى جنب مع مُحررى نصوصه ومترجميها، هو واحد من أغزر كُتَّابنا المعاصرين إنتاجًا. فقد صدرت طبعات جديدة لا حصر لها، بدءًا من استحداث ترجمات لرواياته وقصصه القصيرة وحتى تنسيقات حديثة لأقواله المأثورة ولمجموعة من كتابات مكتبه التى صدرت بترجمة إنجليزية على مدار السنوات العشر الماضية أو نحوها. والآن، بين يدى كتابات فرانز كافكا الضائعة، التى أصدرتها نيو ديركشنز فى السادس من أكتوبر، كافكا يُباغت من جديد- بكتاب يثير بعضًا من الأسئلة الهامة.

> **يعد كافكا من أغزر الكُتَّاب إنتاجًا**

الإعلان عن هذا الإصدار، الذى اختار نصوصه كاتب سيرة كافكا راينر شتاخ وترجمها مايكل هوفمان- لا يعكس تمامًا مفهوم الكتابات «المفقودة»- فعدد من هذه القطع مثل: «تقرير إلى الأكاديمية: قطعتان» و«بروميثيوس»، عَهِدْنا بها قديم وسبق وأن كانت موجودة فى «القصص الكاملة»، وبعضها الآخر سبق وأن نشر فى «The Blue Octavo Notebooks» وفى كتاب شتاخ «Is that Kafka? 99 Finds». ومع ذلك، فثمة اكتشافات لم تترجم إلى الآن، سيخفقُ لها قلب مُحِب كافكا. مثل بعض المعادن، تنشق هذه الاكتشافات عن زوايا شبه مثالية وتنتهى فى مكان ملائم حيث ينضب معين كافكا الإبداعى أو حيث يبلغ ذروته، إنها تترك القارئ توَّاقًا إلى المزيد وتحفزُ المرء على تخيُل احتمالات سردية غريبة وغامضة، والتى لن تُكتشف بحال من الأحوال. لدينا هنا بدايات مُخادعة مثيرة للفضول وطبعات مختلفة تتألف من أشتات من ومضات قصصية مُلهمة مثل «الجسر» و«ابن آوى والعرب».

من إجمالى مختارات شتاخ البالغ عددها خمسةً وسبعين قطعة، انتقيتُ القليلَ من الحبكات والبُنى التى تتوزع بين الحكايات الأسطورية والخرافية مما خلب لُبِّى: مخلوق له ذيل ثعلب يُعلِّم الراوة البشرى بدلًا من العكس؛ رجل داعر، ونحيل، له وجه لا يزيد عن مساحة راحة يد، وقد ذاب فى حاجز شرفة فى مسرح؛ مساعدون لهم ذيول سنجابية متأرجحة وسميكة يتسلقون الحائط الذى تنتظمه الأدراج فى صيدلية مرعبة؛ حفارو قبور بحجم أكواز الصنوبر يمارسون عملهم فى الغابة بسعادة؛ عاصفةٌ ممطرة لا تحدث إلا فى البيت؛ جنرال يسقط من السماء إلى داخل خندق؛ زنزانة سجن مفتوحة للتهوية لكن بلا مخرج، لأنها ترتفع عاليًا فوق غيمةٍ رمادية؛ مجموعة همجيةٌ من الجنود تحمى مزرعةً من عدوٍ غير مرئى ومجهول؛ رجل يقيم فى إسطبل رفقة حصانه المحبوب، إليانور،





ويكتم أسفه على هذا؛ ساكنُ تابوت يقرع غطاءه فجأة طالبًا فتحه؛ فأران أبوان ينوحان على ابنتهما، التى سحقتها شفرة المصيدة الفولاذية.
إننى أميل إلى الانجذاب نحو العناصر غير البشرية والخيالية فى عمل كافكا أكثر من انجذابى إلى متاهات فكره القانونية والبيروقراطية الموسومة بالبارانويا. أرتجف حتى النخاع إزاء حكاياته الصغيرة الغريبة التى تعيد إلى ذاكرتنا الأساطير الحسيدية، ومعلمى الزن، وحكايات الوحوش الأسطورية. ومن وقت لآخر، أتوقُ إلى الأجواء الصوفية لهذه الحكايات؛ وتجمعاتها الغريبة؛ وغرفها العلوية المتربة؛ وتكشُّفاتها المفاجئة؛ وعنفها المتبصر. إن حكايات كافكا التى تتناول المخلوقات والكائنات الهجينة تشوّش الحدود بين الذات والموضوع، وبين الحى والجماد، وتفضح استبدادية مفاهيم الهيراركية، والسطوة، ودعوى التفوق. وكما كتبت جين بينيت، فإن هذه الحكايات «تُقر بقوة الأسئلة بدلًا من الإجابات» وتستوعب «فلسفات الغريزة سيئة السمعة».
إن صناعة كافكا عاملته هو اليهودى البوهيمى التشيكى الذى يكتب بالألمانية بصفته «بعل شيم توف/ BAAL SHEM TOV» علمانى، أو مثل غيره من الصوفيين، من يتحتم أن تُنشر كل قصاصة لغوية لهم، سواء كانت سيرة ذاتية أو مختلَقةً أو خيالية.
سجّل جوستاف جانوش أحاديث كافكا المُحيرة، بينما

المشكلات المتعلّقة بمدى ثبوتيّة النصوص تُلازم كل أعماله تقريبًا

ادعى ماكس برود أن صديقه، رغم موقفه الساخط على اليهودية، كان كاتبًا «مقدسًا» و«فى طريقه ليصير قديسًا». وغالبًا ما قُدمت كل نُتفة روائية مستقاة من يوميات كافكا ودفاتره على أنها جديرة بالملاحظة؛ وبالنسبة للهواة، فكل جملة مأثورة لها من الطاقة ما يُحدث شرارة إلهام صغيرة. أفرزت عبادةُ شخصية كافكا تابعين متعصبين كما لم يحدث مع أى من الكُتَّاب الحداثيين؛ وهذا مردُّه إلى شياطينه الفنية والرومانسية، كما إلى الهزال المُحيِّر لإنتاجه الأدبى الرسمى.
إننى أحاول أن أقاوم النزعة التقديسية التى تصبُّ كافكا فى قالب قديس الأدب -الذى تُبرز أعماله الرفيعة قدرته الإبداعية المدهشة- وتقول بثبات الثقافة، أو ما يماثل ذلك من تشكيل لصورة المؤلف. بل إننى عندما أنخرط مجددًا فى عوالم كافكا المدهشة، أفكّر فيما هى الروايات الأخرى التى أهملتها؟ ما الذى استبعدته من قائمة القراءة عبر حياتى؟ وأنا أجزم أنه كانت ستفوتنى قراءة شىء ما وهو ما كان ليحدث لو أننى لم أتعهد كافكا بالقراءة عددًا لا أُحصيه من المرات- ربما خلال هذا الوقت الذى أنفقته على هذه القطع الجديدة حيث ضحيتُ بساعات كان من الممكن، بدلًا عن هذا، أن أنصرف فيها إلى قراءة نص معاصر، لأقُل مثلًا: الحُفرة لـ«هيروكو أويامادا»، أو المدينة التى أصبحنا لـ«ن.ك.جميسين»، أو رواد الفضاء الميتون لـ«جيف فاندرمير».
إذا استهلكنا كل سطر لكاتب مُعترف به، وكشطنا كل بوصة من مادة مدونته، قد نربح بالتأكيد شيئًا ما، ولكن قد نخسر أيضًا شيئًا ما، ربما هو الاشتباك الضرورى مع الوعى الراهن. بالتأكيد، يجب أن نقتطع مساحة زمنية واسعة لقراءتنا، نمزج فيها بين الكتابات الحديثة والقديمة لنحظى بوجهات نظر ثقافية تاريخية مهمة، لكن الحقيقة أن الكتَّاب الموتى الذين نحبهم، كل هذا الحب الجامح الذى لا يخلقه إلا شخص يغير طبيعة حيواتنا الداخلية، هؤلاء الكتَّاب يمكن أن يُعضِّدوا خبرتنا أو أن يسلبوها سواء بسواء.
ما زال هناك ما لا حصر له من الشذرات الغريبة الأخرى التى كنت لأدرجها فى الأعمال المفقودة، جُمعت من دفاتر كافكا ويومياته: رجل عجوز ذو أجنحة يرفض أن يغادر مسقط رأسه أثناء الحصار؛ كلبة وفية للغاية لدرجة أنها تتعفن بدلًا من مالكها؛ شيطان، أصغر من أصغر فأر يعيش فى زاوية كوخ مهجور فى غابة؛ حائط أبيض هو فى الحقيقة جبهة عملاق؛ سيف فارس قديم مغروز حتى مقبضه فى ظهر الراوى دون أن يسبب له أى ألم. ربما كإيماءة وداع لكاتب قلبى (غيَّر «جُحر» كافكا نظرتى نحو الأدب كليًا)، سأهيئُ كتابًا يدوى الصنع لشذرات كافكا المحبوبة لدى. سأترجمها ترجمة غير متقنة وأعطيها لصديقة لتقرأها فى حال شعرت بالملل. هذه هى اللحظة المناسبة للإبحار فى مياه جديدة، ولكن سواء مضيتُ قدمًا، أو تراجعتُ، أو بقيتُ مكانى، فوحده الوقتُ سيخبرنى.



وشوشاتُ المحارات

قصة: توم نورث

ترجمة: رجب سعد السيد

شاطئٌ مبذورٌ بكامله بالمحارات. لم يسبق أن رآها أحدٌ بهذه الكثرة، وليس بمقدور مُخيِّلة إنسانٍ أن تحدد مصدرها؛ وليس ثمة من يدرك إلا أن ملايين لا تُحصى من المحارات تفترشُ الرمالَ، مدفونةً فيها، وتبرقُ فوقها؛ منها الضخمة والصغيرة، والحلزونية والمسطحة، والمتمفصلة والمُقسَّمة، والمثقبة والملساء؛ ومنها المكتمل، وبينها المكسور. أصدافٌ فى كل حدٍّ وصوب، متعددةٌ ألوانُها وأنواعُها؛ تتكدسُ فى أكوامٍ، ممتدة فى الآفاق، تتباعدُ عنها المياه فى تؤدة.

يلتقطُ محارةً منزوية، احتوتها راحة يده الصغيرة، فتوافقت تعرجات الصدفة الملساء مع اللحم الوردى اللين. أبعدها قليلًا، على امتداد ذراعه، وراح يتطلعُ إليها متأملًا:

«إنها لمحارةٌ لطيفة؛ ضعها على أذنك يا عزيزى، وسوف تسمع صوتَ البحر».

فتطلب الأمرُ بعض المعالجة ليتمكن من وضعها فى مكانها، مثبتًا إياها على جانبِ رأسه بكلتا يديه، وقد اتسعت حدقتا عينيه، من شدة انصرافه إليها؛ وراح يصغى. يسمعُ أصواتًا وضحكًا. يسمعُ هزلًا ومشاحنات. يسمعُ ممازحات وسكتات انشغال. ولا يعرف لماذا انتابه تجهُّمٌ، فطرحَ المحارة، كيفما اتُّفِقَ، على الأرض، فتدحرجت متواثبةً لمسافة قليلة قبل أن تخمد حركتُها فوق المحارات الأخرى. إنه يسمعها تضحك. كلمات رقيقة تسخرُ من تجهمه، تأخذ بيده ليمضيا سائرين، يجوسان بين الأشكال المبعثرة.

ما أكثر المحارات! ويا لكثرة الخيارات. يدٌ أخرى تجيء من أجل محارة. أظافرُها قذرةٌ وبها سحجةٌ أو اثنتان. وكان ثمة توقعات. أبلغ أصحابُ اليد أصدقاءها أن عليهم أن يجمعوا أصدافًا، ليكون بمقدورك أن تسمع البحر. وكلنا يعلمُ ذلك، وهو باعثٌ على المرح؛ فجمعَ بعضُ أصدقائها محارًا، بينما قال البعضُ إنها خادمٌ لديكتاتور، ولاذ بالفرار مستنجدًا.

إنها تلتقطُ محارتها وردية اللون. إنها تلامسُ أذنَها؛ ولكنها سمعت فتاتين أكبر منها سنًا، تتحدثان، بدلًا من أن تجد صوتًا هادرًا. كانت إحدى الفتاتين مشوشة الذهن لأن «ماركوس برودى» جاذبها أطراف الحديث فى طابور وجبة الغذاء، وعاد فقضى كل فترة ما بعد الظهيرة مع «جولى واطسون». وبادرتها الأخرى بالنصيحة. ومضت المحادثة على قدرٍ من الإثارة. تتلفتُ حولها. لم يكن ثمة فتاتان أكبر منها. أبعدت المحارة عن أذنها، وهرعت إلى صديقها، آملةً أن يشاركها إحساسها، غير أنها تعثرتْ، فانزلقت المحارةُ من قبضتها واقعةً تحت قدمها مباشرةً؛ وما إن أصابها شقٌّ واحدٌ حتى آلت حطامًا. وكانت تحدقُ فى شظايا المحارة ودموعها تنهمر. ناداها البعضُ باسمها، وطاردها البعضُ الآخر. إنها أنت! وأدبرتْ ضاحكةً، والأصدافُ تنسحقُ تحت حذاءيها.

«يا لهذا الجمال!».

وكان لجانبٍ آخر من الشاطئ محاره المغاير؛ وهذه واحدة منه قد دُفنتْ بصورة جزئية. يبتسمُ فى وجهها، ويقترب ليلتقطها. ينبش حولها ليخرجها، ويبعد الرملَ عن سطحها. إنها محارةٌ ذات باطن ناعم معتم، ولها جلدٌ ذو بياض نقى مذهل، تثيرُ الاستغرابَ بما لها من حزوزٍ وخطوطٍ حلزونية، يروحُ يقلِّبُها عدة مراتٍ، مأخوذًا بمنحنياتها، ثم يقدمها لفتاته التى لم تقبَلها مباشرةً، وإنما بعد أن أخذت وجهه بين يديها، وطبعت قبلةً على شفتيه؛ وبقيتْ محتفظة بوجهه بين يديها لوهلة إضافية. تباعدا؛ وعاد هو يقدم لها المحارة





مصطنعًا الوقارَ، فأخذتها منه ووضعتها على أذنها، فانفرجت شفتاها، وندَّ عنها ردُّ فعلٍ وصرخةُ انبهارٍ صغيرة. فتح فمه ليتكلم، فأشارتْ إليه أن يصمتَ، وهى تُحكِمُ قبضتَها على الصدفة، مركزةً اهتمامَها بها. إنها تسمعُ صوتيهما.. صوتها وصوته، وقد اشتبكا فى مُحاجَاةٍ، ثم صوت بابٍ يُغلق. تناهت إلى سمعها مهاترات وجدالات مُنهكةٌ؛ وظلت تسمعُ حتى النهاية، ثم التفتت إليه لتراه فى حيرته، وقد استبدَّ به الوجدُ. وفى ذات اللحظة، كان هناك شىء آخر، ربما كان -بالرغم من ذلك- إقرارًا بالفضل؛ ولم تمضِ لحظةٌ إلا وكان قد انقضى؛ وسحبت يدها، بينما كان هو يسألها:

«لا بأس.. فماذا عن المحارة ؟».

قالت مكشرةً: «أى محارة ؟».

أعدَّ خُطَّافًا للإمساك بها إذ تنزلق من قبضتها؛ فتحطمت المحارةُ على صخرة، ووقعت أجزاؤها فيما بينهما، كأنها دليلُ إدانة.

وها هى محارةٌ أخرى.. أُذنٌ أخرى. وللأذن شعرٌ كثير؛ والمحارةُ ضخمةٌ، بها ندوبٌ قليلة من أثر الزمن والبحر. سمع، بعدم يقينٍ تام، صوتَ طفلٍ يبكى، وأحاديث هادئة عنَ مولودٍ جديد، فطرحَ الصدفةَ جانبًا وهرعَ إلى زوجته ليحيطها بذراعيه يحتويها، ويروحُ يقبِّلُ عُنُقَها. تشابكتْ يداه على بطنها، فأغمضتْ عينيها مبتسمة. وبقيا على هذه الحال لبعض الوقت قبل أن يواصلا السيرَ. وكانت المحارةُ مُلقاةً على الأرض، حيث انكسرتْ إلى نصفين متساويين.

نزيدُ فنضيفُ محارةً، ويدًا أخرى.

تولاها العجبُ من المحارات طوال فترة ما بعد الظهيرة. إنها تتذكرُ أمرًا ما. أمرٌ عن المحارات والبحر. انحنت، وربما كانت الانحناءة أكثر من اللازم. تهاوت يدُها -على نحوٍ أخرق- تريدُ تناولَ أقربَ محارةٍ إليها، وكانت مثقبة ملتوية؛ وعادت بسرعة وقد ألمَّ بها ألمٌ. أحكمتْ قبضتها عليها لإخفاء ارتعاشة يدها. انغرستْ أشواكُها فى لحمها. سارتْ إلى حافة البحر، فجلست فى كرسيها، معتنية أن تكون جلستها مريحة، وأسندتْ عصاها إلى الكرسى، ثم أخذت المحارةَ إلى أذنها، حيث ثبتتها بكلتا يديها، وراحت تسمعُ، فجاءها أضعفُ صوتٍ لأمواجٍ تتلاطمُ عند شاطئ ناءٍ، ثم ساد صمتٌ؛ واستمرتْ تنصتُ حتى تأكدتْ. خفضت المحارةَ ووضعتها فى حجرها. ابتسمت ابتسامةً صغيرة أنيقة، وأومأت برأسها لنفسها. وظلت ماكثة فى مكانها، تلتقطُ أنفاسها، وتراقبُ سطح الماء. وكان الشاطئ يخلو من حولها بينما هى تحدِّق إلى بعيدٍ، فى البحر اللانهائى، الكامدِ، السَكُوتِ.

أصابع تفرك حافة التاريخ

قصائد: لورا فيلاريل

ترجمة: رفيدة جمال ثابت



لورا فيلاريل.. شاعرة أمريكية حاصلة على ماجستير الكتابة الإبداعية من جامعة روتجرز نِورك. نشرت كتيبًا للحكايات الشعبية بعنوان (خرائط النوم) عام ٢٠١٨ عن دار نشر نوستروفيا. وصدر ديوانها الأول (دليل الفتاة للرحيل) عام ٢٠٢٢ عن دار نشر جامعة ويسكنسن. نالت زمالة دائرة النقاد للكتاب القومى عام ٢٠١٩-٢٠٢٠، وزمالة مركز ستادلر للشعر والفنون الأدبية عام ٢٠٢٠-٢٠٢١. نُشرت قصائدها فى العديد من المجلات والمنصات من بينها (ذا بويلر)، و(أمريكان بويتري ريفيو)، و(ذا وارير ريفيو)، و(جريست)، و(غرنيكا)، و(آبوجي)، وغيرها. علقت الكاتبة كارمن خمينيز سميث على ديوان (دليل الفتاة للرحيل) بأن لورا «شاعرة فلكلور متجولة تشق ببراعة طريقًا عبر الذاكرة. إنه ليس دليلًا عن الرحيل، بل عن إفساح المجال لأماكن تمكن المرء من «مشاهدة معجزات محلية»، وقص حكاية البطلة بلا ندم». بينما تقول الشاعرة آنا بريمر عن الديوان: «هذا كتاب يرتكز على الشفاء البطيء فى عملية خلق الأساطير. فالحزن مخبوء كصورة ممزقة فى جيب القميص. والرحيل طقس يتوق إلى استباق الذاكرة الشرسة. كل فرار يرسم خرائط جديدة، بعيدًا عن البيوت التى تضع «ذاتك كلها/ فى المِرأَب أو العُلّية».

من ناحية أخرى، تكتب أنجيلا ماريا سبرينج أن «القصائد مترعة بالاشتياق والإفلات من قصص الحب والتوقعات حول العلاقات، والأسرة، والثقافة. إن الشاعرة تغلف كل قصيدة بالنسيج الخصيب للفلكلور المكسيكى، فتعيد اختراع المتحدث، والقصة، والأرض». وفى تعليقها على كتاب «خرائط النوم» تقول فالورى رويز إن الديوان «هو خريطة حرفية للعقل الباطن؛ إذ تتحرك القصائد بين الخيالى والواقعى، والمتكلم يقظ ومفعم بالحيوية حتى فى القصائد التى تتناول الأساطير التى نعرفها ونحبها». المختارات الشعرية التالية منشورة فى مجلة (رادار بويترى) وجريدة (تشابتر هاوس).

نوبة قلبية

حينما أخبر أمى عن شعورى بسقوط رمل
فى أوردة ذراعى الأيسر
تفحصنى لتتأكد من تنفسى أثناء النوم
تقرب مرآة من أنفى لترى
إن كانت غيمة
ستعاود الابتسام فى الانعكاس اللامع.

تخشى أن يجيب قلبى
بصوت سقوط شجرة فى الغابة
تقلق كما تفعل جميع الأمهات
أو أجزاء المحيط السحيقة المجهولة.

لا نتكلم عن مرض وراثى
مثل مشاكل القلب، لكنها تعرف أن
العنف يتجاوز الأجيال.

قلب جدتى استحال
تجويفًا خشبيًا
غطت أصداؤه العالية
صوت الخفقان.

لا أقول لها إن الأمومة
هى أكبر مخاوفى
وإن لحظة إبعاد المرآة
أتخيل وجهى يغشّاه
أنفاس طفل.

ربما يكون القمر الجديد

ربما يكون القمر الجديد
أو توقيتى الذى أتقنته
فى المغادرة
قبل انتهاء الأفلام.

لا أطيق احتمالية المصيبة
أو السطوع اللاذع لأى شىء
بخلاف النهاية السعيدة.

ليس بوسعى أن أترك مصيرى
بين يدى شخص.

لا البطاقات
ولا البيض المكسور
وصفاره اللعين
ولا قشور الرمان الممزقة
مكتظة بالبعوض
حتى المستقبل
وأياديه المحتومة
تتركنى كبقعة زيتية طافية.

أصابعى تفرك حافة
التاريخ
تنسج ماضىّ فى حاضرى
كمشد صلب.

أنا جبانة كالقمر
كلما رحلت
أعود.

ابنة الفلكى

لم أر النجوم منذ أغسطس
لكنى أتذكر جميع ثقوب النور الصغيرة.

علامات أسنان الذئب الرمادى
على جلد غزال رفيع
من بعيد:
أنين وعواء.

لم أر النجوم منذ أغسطس
لكن قلما أفكر فى الركض مع الذئاب
أو مطاردة البدر حتى يصير هلالا
عدا حينما أرسم نجوماً
على جسد رجل أو امرأة
لا أطيق وطأة الضجر
لكن تعجبني الأمور بتلك الطريقة.

حينما أغيب
أترك علامات أسنان فحسب
اسمع أنين وعواء من بعيد
تعجبنى الأمور بتلك الطريقة.

الانتهاء بالندم والاستكانة

لم أقع يومًا فى حب مدينة
واستيقظ كامرأة جديدة
خفيفة كغبار عثة
كل أشهر قليلة.
أتجول فى كل عاصمة
مرسومة بألوان مائية
حتى تهدل شوارعها باسمى
بإيقاع تحت قدمى.

فى اليوم التالى
أترك فراشًا آخر مجعد بالبياض
مازال يحضن حبيبًا
يمد يده أحياناً
كجناح يمامة فى نومه.

فى كل ساحل
اتخذ عشاقًا
ليشهدوا على معجزات محلية.

لا أملك سوى الدهشة
أمنحها لهم قبل هروبى
من ذاكرتى ذهبية الأوراق.

ظلها يفىء
بورد على الرصيف
خلفى
ولا مكان آخر.

اغفر لى أيها الضجر
فقد أذنبت.

مرت شهور منذ اعترافى الأخير

اعترف:
بكيت ذات مرة فى قطار يعبر نهر
هدسون
لأنى تحرقت شوقًا للعيش
كجسيمات فى الضوء المنعش
اعترف:
استيقظت الليلة الماضية متيقنة
أن ذراعىّ تطوقان حبيبى
أنفاس ثابتة كالنهر
تتموج من جسده.

ذابت دقائق قليلة
واستجمعت شجاعتى

لأبحث بين الأغطية واكتشف
ما أعرفه
لا أمسك بشىء.

(هنا يجب ترتيل الندم
ولكن لن يحدث ذلك
هنا أسمع أجنحة الفراشة
وأعرف أن حبيبى يتنهد فى
نومه)

عزيزى الضجر،
عزيزتى الرغبة فى التداعى
إننى أتخلى عنكما.

وُلد أندريس نيومان فى الثامن والعشرين من يناير لعام ١٩٧٧ فى بوينوس أيريس بالأرجنتين، وهو يُعد أحد أكثر الكُتاب إثارة للاهتمام فى الأعوام الأخيرة. عمل نيومان على دراسة القصة القصيرة ونشرها بشكلٍ مكثف، وهو أيضًا المُنسق لمشروع «مقاومات صغيرة» (Pequeñas Resistencias). من أعماله الأخرى نذكر روايات: «باريلوتشى»، (١٩٩٩) الحاصلة على جائزة Herralde، «مسافر القرن»، (٢٠٠٩) الحاصلة على جائزةAlfaguara ، ودواوين: «لاعب البلياردو» (٢٠٠٠)، «أغنية الظبى» (٢٠٠٣)؛ والمجموعة القصصية «اللحظة الأخيرة» (٢٠٠١)، وغيرها. وقد تُرجمت العديد من تلك الأعمال لأكثر من لغة حول العالم.

مونولوج وحش

قصة: أندريس نيومان

ترجمة: نجوى عنتر



لا يقرر أحدهم أن يقتل طفلاً. أحدهم، كحال الكثيرين، يقرر أن يشُد على أسنانه أو أن يقبض عضلاته. أن يشير إلى رأسه أو يخفض ما يعلو من شعر لحيته. أن يبسط يده أو يحرك سبابته قليلاً. ليس أكثر. ثم تأتى العواقب جميعًا فى الوقت ذاته. لا يبدو لى أمرًا منطقيًا. أحدهم يظن نفسه قادرًا على فعل شىء ويفعله. إنه لَنوع من التحقق، ليس بفعلٍ ضد أحد. تختلط على الناس الأمور وقت أن يشرعون فى تخيُل الدوافع. الدمار هدف فى حد ذاته، مهمة مُنفردة لا يدفعها شىءٌ أو شخص بعينه. إنه لأمر ممكن الحدوث بطريقة تثير التعجب. وتلك الإمكانية لها أن تُقنعك. فى الحياة من الصعب أن تتحقق الأشياء. جميعنا نرغب فى إنجاز ما نعزم على عمله. قد كان لدى هدف.. وأدركته. لربما أخطأتُ هدفى، ولكننى لم أخطأ تحقيقه. ثمة فرق دقيق لا يعيه الجميع.

قررتُ الانصياع وراء دافع؛ لكننى لا أذكر أننى قد قبلت فى أى لحظة كانت بتأثيرات ذاك الدافع. أجد أنه من غير الملائم ألا تترابط كل تلك الأحداث فى آنٍ واحد، وراء وجهٍ واحد؛ فحسب. كى نصير مسئولين عن أفعالنا لَكان لمن العدل أن يسألوا موافقتنا فردًا فرد. فى الواقع كان يتوجب سؤالنا: أتقبل بعمل تلك الحركة؟ حسنًا، والآن، هل توافق أن يتسبب فعلك ذاك فى حدوث ذلك الذى يليه؟ حسنًا، والآن، هل أنت على استعداد أن يتسبب الفعل الثانى فى ردود الأفعال تلك؟ وهكذا.. تباعًا.

لا أُلمح مُطلقًا إلى ما أتحمله من مسؤوليات. فقط أُميز ما بين جوانبها؛ فالفضول لا يتساوى بالقرار. الدافع والحُكم ليسا الشىء نفسه. ليس القلق كالكُره. كى لا آخذ مثل تلك الخواص بعين الاعتبار فعلتُ ما فعلت. أتحدث من أعماق قلبى. لو أننى فى تلك اللحظة كنت أعلم أن الطفل سيسقط حقًا لم أكن أبدًا لأضغط على الزناد.

وعن الباقى فأنا أتولاه.

الربيعُ يأتى دائمًا

قصة: ستيفانى بوتلاند

ترجمة: محمد زين العابدين

كانت (لارا) تذهبُ إلى الحديقةِ صباحَ كلِ يومِ سبت، سواءَ كانَ الجوُ ممطرًا، أو مشرقًا، منذُ أن انتقلتْ إلى الشمالِ الشرقى فى نوفمبر الماضى. هى الآن تعرفُ أسماء العديد من الكلاب!، ويعرفُ الرجلُ فى عربةِ القهوة أنها تحب الكابتشينو بدون شوكولاتة فوقه. يزيل المشى أقصى درجات الشعور بالوحدة فى عطلتها بنهاية الأسبوع.

إنها تحتاج لها اليوم. إنها الذكرى السنوية لرحيلِ أبيها. وقد انتهت مكالمة والدتها لها، قبل الإفطار، للتأكدِ من أنها بخير؛ لبكائهما كليهما، لأنهما يتذكرانِ كيف رحلَ فجأة وهو ينهار على الفور. لكنها لمستْ بالكاد تعبير وجههِ الذى كان يضيقُ بالنميمة.

إنها تسلكُ الطريق الأكثر هدوءًا عبر الحديقة، وبعدئذٍ تتبع المسارَ الترابى فوقَ التل. الحزنُ، الذى هو فى الغالب مجردُ صوتِ دقاتِ الآن، ترتفعُ وتيرتُهُ فى كمينٍ متوحش. عند قمةِ المنحدر؛ تعبرُ (لارا) الطريق، وتذهبُ إلى فناءِ الكنيسة. لم تمشِ مسافة بهذا الحدِ من قبل. يقعُ منزلُها الصغيرُ، ذو الشكلِ المدّرج، فى الجانب السفلى من المدينة.

تسيرُ عبرَ ممرٍ يلتوى فيما بين القبور. تمشى ببطء، تقرأ الأسماءَ على شواهدِ القبورِ القديمة: (إيليا)، (أجاثا)، (سيلاس)، (دوركاس). أوهْ، إنها مُتعَبة. الحزنُ مُتْعِبٌ، نعم؛ لكنْ هكذا هو العيشُ فى مكانٍ جديدٍ كذلك: الجهدُ اللامتناهى، لإيجادِ كلِ شىءٍ من الصفر؛ من محاولة تكوينِ صداقاتٍ مع أناسٍ طيبين، لكنَ لديهم من الأصدقاءِ ما يكفى.

يشوشُ تحديقَ (لارا) حركة شريطٍ متصلٍ بالسورِ المحيطِ بالنصبِ التذكارى، يحركُهُ نسيمُ أبريل. أوهْ، لكنها متعبة من البردِ، والرياح. تقتربُ أكثر. لا بد أنَ هناكَ العشرات من الشرائطِ، على هذا السور، كلها أرجوانية، أو بيضاء، أو خضراء. بعضُها يحملُ بقايا الأزهار، وبعضها مربوطٌ بإحكام فى أقواسِ الشواهد.



هذا المكانِ هام. والسبب يدّقُ على ذاكرة (لارا). قبل أن تستطيع قراءة الكلمات على شاهد المقبرة؛ إذا بصوتٍ يقولُ بهدوءٍ من خلفها: إنها «إميلى ويلدينج دافيسون». عائلتُها سكَنَتْ هنا. قتلها حصانُ المَلِك.

- «بالطبع»، تومئُ (لارا) برأسها. الألوانُ لها معنى الآن؛ كان يتمُ استخدامُهم بواسطة «حركة حق الاقتراع» فى حملتِهم للتصويتِ من أجل المرأة.

- «أنا آسفة»، تنظرُ المرأة إلى (لارا): «لقد رأيتُكِ من قبل فى الحديقة، وبدوتِ مضطربة. كُنا قادمينَ من هذا الطريقِ على أى حال، ولذلك تابعناكِ».

هناكَ صوتُ زمجرةٍ آتٍ من أسفل. وترى (لارا) الكلب الألمانى (مورجان)، وهو يشنُ هجومًا على رباطِ حذائِها؛ فتنحنى، وتربِّتُ لهُ خلفَ أذنِهِ.

عندما تعاودُ الوقوف؛ تكتشفُ -ويا للمفاجأةِ السعيدة- أنها تبتسمُ ابتسامة حقيقية.

- «إنهُ يومٌ حزين»، هذا كلُ ما فى الأمر. أنا (لارا)، تجيبُ على الوجهِ الودود. إنها تحملُ مجموعة من أزهار (الفريزيا) الأرجوانية، والبيضاء، سيقانُها ملفوفة بورقِ القصدير. وتبدأ فى ربط الباقة على سُورِ درَجِ المقبرة ، بقطعة من شريطٍ أصفر.

- «أفعلُ هذا كلَ عام، عندما تبدأ أزهارُ (الفريزيا) فى صوبتى، فى الإزهار». تقول المرأة.

- «هنا، دعينى أحملُ عنكِ شيئًا..»، تقترحُ (لارا). إنها تفترضُ أن (كلير) سوف تتركُها تحملُ سلتها. لكن، بدلًا من ذلك؛ فإنها وجدت نفسها تمسكُ بمقودِ الكلب (مورجان). تنظرُ لأسفل، وتبتسمُ له، وهو يعاودُ النظرَ إليها، موجهًا رأسهُ إلى جانبٍ واحد، قبل أن يعود إلى مشاكسة رباط حذائها.

تراجعت (كلير) خطواتٍ للخلف. إنها، و(لارا) تقفانِ جنبًا إلى جنب، وتنظرانِ إلى سُورِ الدَرَّج، والضريح، والإسم المنحوتِ فى الحجر. بعد دقيقة، تستديران، وتمشيانِ عائدتين باتجاه البوابة. لا تزال (لارا) تمسكُ بمقودِ (مورجان). تتفتحُ براعمُ الزعفرانِ بالألوانِ الخضراءِ، والأرجوانيةِ، والبيضاء، من مأواها الظليل، عند قاعدةِ شجرةِ بلوطٍ مُعَمِّرة. أومأتْ (كلير) تجاهها قائلة: الربيعُ يأتى دائمًا.

جعلت الترجمة من المستحيل ممكنًا، فأتاحت أمام كل إنسان على الأرض كل ما كتب أى كانت لغته، لتتسع دوائر التفكير والتطور والتنمية فى مختلف المجالات والاتجاهات، وبات المترجم هو الجسر الذى عبرت من خلاله الحضارات والثقافات من بقعة لأخرى، وفى مصر من أعطى بلا حدود وساهم فى هذا الجسر، والتالى كوثر عبد السلام البحيرى.

كوثر عبد السلام البحيرى

إيمان لغوى من الثقافة الفرنسية إلى القرآن

جمال المراغى

تعاقبت الفصول التى تجسد العلاقة الممتدة بين الثقافتين الفرنسية والعربية — خاصة المصرية منها — قبل تسمية تلك البقعة التى تحتضنها بحار الشمال والمانش والمتوسط ونهر الراين بـ «فرنسا»، وقد نهل رجالها من علم وأدب العرب أيام هارون الرشيد وما بعدها، وقدّروا ما ترجموه؛ فكانت لبنات لبناء حضارة بعلوم أكثر تطورًا وأدب شديد التنوع والثراء، وهو ما لمسه المصريون عند غزو فرنسا الخبيث لمصر فى القرن الثامن عشر؛ ليبدأ غزو أبناء المحروسة الحميد لها طلبًا للعلم والأدب والبحث عن المصادر العربية بها، فكان رفاعة الطهطاوى وزملاؤه ثم طه حسين ورفاقه وتلاميذه، وصولاً لعطاء المرأة وتحديها فى هذا المجال والذى تجسد فى كوثر عبد السلام البحيرى التى انتصرت للغة؛ عربية كانت أو فرنسية.

كانت لنشأتها الدينية المتفتحة أثرها فى تشكيل شخصيتها برعاية والدها الشيخ عبد السلام البحيرى؛ الرجل الأزهرى الذى تولى رئاسة المحكمة الشرعية العليا وعضو هيئة كبار العلماء، فتلقت على يديه مبادئ الفقه واللغة العربية ثم الفرنسية، كما دعمتها والدتها بدورها وهى دولت الطوخى ابنة الشيخ محمد الطوخى عضو هيئة كبار العلماء أيضًا، فتفتحت زهرتها على الكتب العربية والفرنسية على حد سواء،







ونهلت منهما حتى باتت للمقربين منها فقيهًا فى اللغتين وهى لم تبلغ الجامعة بعد.

طوّرت البحيرى علاقتها باللغة بدراستها فى جامعة القاهرة وتفوقها الكبير عن زملائها فى قسم اللغة الفرنسية، ثم حصولها على درجتى الماجستير والدكتوراه بتفوق أيضًا، لتسطر سيرة مهنية توجتها برئاسة قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وكانت مسيرتها مع الترجمة مثمرة فى الاتجاهين من الفرنسية إلى العربية والعكس؛ فعملت على نقل أعمال أهم من قرأت لهم بالفرنسية إلى اللغة العربية، كـ «ألبير كامى»، «جان راسين»، «بيير كورنى»، «أندريه فيليب»، «ألكسندر دوماس الابن»، «جيرار دى نرفال»، وبعض من قرأت لهم بالعربية إلى الفرنسية أمثال طه حسين، محمد عبد الحليم عبد الله، والنوعية الأخيرة من الترجمة لها أهميتها ودورها الحيوى الذى اضمحل فى عصرنا كمًا وكيفًا

قدّرت الحكومة الفرنسية عطاءها فى مجال الترجمة والتبادل الثقافى والتواصل الحضارى الفرنسى العربى؛ فمنحتها وسام الاستحقاق بدرجة «فارس» عام ١٩٨١، ومن ترجماتها «نسيب مسيو بواريه» لإميل أوجية وجول ساندو عام ١٩٥٥، «رحلة إلى الشرق» لجيرار دى نرفال عام ١٩٦٠، «التيباييد وألكسندر» لجان راسين عام ١٩٦٠، «من أجل اشتراكية إنسانية» لأندريه فيليب عام ١٩٦٥، «غادة الكاميليا» لإلكسندر دوماس الابن عام ١٩٦٨، «الطاعون» و«حالة طوارئ» لألبير كامى عامى ١٩٧٠ و١٩٧٥، و«ميليت والسيد» لبيير كورنى عام ١٩٧٥، «غصن الزيتون» لمحمد عبد الحليم عبد الله عام ١٩٧٣، «الوعد الحق» لطه حسين عام ١٩٧٤، واختتمت ما أنجزته فى حياتها بترجمة معانى القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية، لمساعدة الناطقين بهذه اللغة فى أفريقيا ورفع الجهل والمعاناة عنهم وضمان الخلود واستمرار الأجر للأبد.

الثقافة الجديدة 2



يونيو 2022
العدد 381

سعد زغلول
مؤسس بيت التلى



فانتازيا

واحد تانى



شعرية

بهيج إسماعيل







الناجون في دراما رمضان

يشير الكاتب الأمريكى ملفن هيلتزر فى كتابه «أسرار كتابة الكوميديا» إلى ماهية الكتابة الكوميدية وقواعدها، فيقول: «إن القدرة على الكتابة الكوميدية ليست شيئًا مرحليًا أو موقوتًا، بل إن الكاتب الكوميدى لا يضيع وقته الثمين فى تجهيز المادة غير المناسبة للمؤدى غير المناسب، ليلقيها أمام الجمهور غير المناسب، وهذا ينطبق على المادة الفكاهية المكتوبة والمُذاعة والمُمثلة». بالنظر فى هذا الاقتباس، نجد أنه لم يزعم مطلقًا أن الكتابة الكوميدية تعتمد على الكاتب الكوميدى وحده، فوضعه فى المقدمة لا يعنى بطولته واستحواذه على الموقف بمفرده، بل إن العملية الفنية عبارة عن مراحل متدرجة، تبدأ بالكتابة أولًا، حيث تعتبر الكتابة حجر الأساس، ثم المفردات أو العناصر الأخرى كما هو مذكور.

واحد تانى
الكوميديا فى مفترق طرق

منار خالد



فى هذه العملية الشاقة على مستوى السينما -وذلك إذا أردنا تحديد الوسيط الذى نحن بصدده- من محاولة لتقديم الكتابة كوميدية وما يتبعها من توجيه إخراجى أيضًا، بمعاونة عناصر كالملابس والمكياج والديكور أماكن التصوير، وخلافه، نجد أن خانة المؤدى لا تكتمل وحدها أبدًا، فهى عناصر تُكمل بعضها البعض، من أجل إخراج الكتابة فى أفضل تصور ممكن، ومن ثم الوصول للعنصر الذى لا يقل أهمية فى تلك المعادلة، وهو «الجمهور»، ومجيئه فى النهاية لا يقلل من أهميته بل يزيده، كونه المُستقبل الأخير لهذه العملية الاتصالية، التى عمل الجزء الأول منها فى التأكيد على أهمية تناغم مفرداتها، بينما الجزء الأخير جاء ليهتم بالمُستقبل فى محاولة بحث جادة عما يناسبه؛ فهو المتلقى الذى لا تكتمل بدونه أى عملية فنية مهما كانت جودتها.

أطروحة فانتازية

خلال عيد الفطر المبارك، تم طرح فيلم «واحد تانى» فى دور العرض السينمائى، وهو من بطولة: أحمد حلمى، روبى، أحمد مالك، نسرين آمين، عمرو عبد الجليل، وتأليف: هيثم دبور، ومن إخراج: محمد شاكر خضير.

> كتابة الفانتازيا تخرق الواقع والمألوف وترتبط ارتباطًا قويًا بالكوميديا



تدور أحداث الفيلم حول شخصية مصطفى/ أحمد حلمى، ذلك الموظف العامل بمصلحة السجون، الذى يأخذ قرار الخضوع لعملية أخذ «لبوسة»، تعيد له الشغف الذى فقده منذ سنوات بعيدة. هذه هى الأطروحة التى تعتمد فى أساسها على تكوين فنتازى، بين مادية العملية كونها شيئًا ملموسًا واضح الأبعاد، ومعنوية الهدف المُراد تحقيقه منها. ولأن كتابة الفانتازيا تخرق الواقع والمألوف، فعادة ما ترتبط ارتباطًا قويًا بالكوميديا، ولا تتطلب من الكاتب البحث فى الفكرة بشكل علمى دقيق، بقدر ما تتطلب الاعتماد على الخيال وطرح فرضيات تتعدى حدود المعقول والممكن.

ولكن السؤال الأهم كيف تم تقديم الأطروحة؟ وهنا يأتى دور كاتب السيناريو الخالق لشخصيات ذات أبعاد وتفاصيل نفسية واجتماعية ومادية تجعلهم قادرين على أخذ الفعل، مع مراعاة شبكة العلاقات القائمة بين الشخصيات، وأسباب تواجدهم، فكون الأطروحة فانتازية، لا يعنى أن تكون تفاصيل الشخصيات مبهمة، ولا تحمل مبررات واضحة، ولا سبب قوى لتواجدها وتفاعلها مع بعضها البعض.

ويشير لذلك وليد سيف فى كتابه «ما السينما»، مؤكدًا أن السيناريو ومرحلة ما قبل التنفيذ يجب أن تتضمن تفاصيل كثيرة عن حياة الشخصيات وخلفياتهم الاجتماعية، حتى تكون الشخصيات واقفة على أرض صلبة من حيث رسمها وتحليلها وتحديد تاريخ حياتها.

بين جودة الفكرة و«هلهلة» السيناريو

قدم الفيلم شخصية البطل بين ماض مليء بالشغف وحاضر ممل لا حياة به، واختار على وجه التحديد أن يدور حاضره داخل «السجن»، الذى يعمل فيه، وهو ما يعطى بُعدًا لما هو عليه من حصار، حين يقول إنه بقى لأعوام كثيرة فى السجون، وإن خبرته فى السجون كبيرة، وهذا وفقًا لتفاصيل اختيار مهنة البطل سواء على مستوى التوظيف الدرامى أو الكوميديا، أما عما سعى إليه الفيلم فى تقديمه نحو ماضى الشخصية، وما كان لديها من شغف بالغ تجاه فنون مختلفة كالعزف وكتابة القصة وخلافه، وطريقة التقديم الذكية غير المعتمدة على الفلاش باك، بل هو استحضار للحظات الماضى فى الوقت الحاضر عن طريق شرائط الفيديو والصور، تمهيدًا لما سيحدث من أزمة مع البطل حيث استحضار الماضى والشخصية القديمة فى الوقت الحالى بحضور الشخصية الحالية، أى حضور الشخصيتين معًا فى زمن واحد، وهي أيضًا فكرة مهمة، أولًا على مستوى الحدث ومسايرة الحالة الفانتازية التى بدأ منها، وكذلك على المستوى الكوميدى وما يحدثه ذلك الحضور من مفارقات؛ حيث بعد الخضوع للعملية المذكورة، يحدث خلل طبى يؤدى لوجود الشخصين معًا داخل جسد واحد، ومنها ينشأ صراع بين شخصين، يبدوان فى ظاهرهما واحدًا، بينما هما بالفعل شخصان مختلفان، لكل منهما صفاته، بداية من المستوى الشكلى ووصولًا للأفكار والرغبات والطموحات، فهما مصطفى «الحاضر»، وإكس الآتى من «الماضى» صاحب الشغف الباحث عنه مصطفى.

شخصيات بلا دافع

على الرغم من أبعاد الفكرة ذاتها وما تحمله من تأويل، أولًا من حيث الشكل الظاهرى وما تثيره المواقف من «إفيهات» ومفارقات، وهو الهدف الأول والأهم فى الكوميديا، يليها مستوى آخر يندرج تحته أفكار عدة كصراع الإنسان مع ذاته، أو محاولات البحث عن الذات، أو ما بين حرية الاختيار وضرورته، وغيرها من المفاهيم التى يسعها التأويل، لكن ذلك لا ينفى أن البناء عُرض بشكل غير منضبط، بداية من دوافع الشخصية غير الكافية نحو الإقدام على «الفعل الرئيسى»؛ حيث كل ما ظهر من مبررات ما هو إلا حوار بين شخصية البطل وصديقه جاسر/ أحمد مالك، الذى أدى إلى أخذ قرار مصيرى فى حياة البطل، دون الاستعانة بأى مبررات واضحة، وهذا يعود أولًا لخلل بناء الشخصيات وشبكة العلاقات غير الواضحة، فعلى سبيل المثال شخصية فيروز/ روبى، وهى حبيبة البطل، لم يدفعه حبه لها نحو الإقدام على هذا الفعل، وكذلك الحال بعد تطور الحدث واشتباك الشخصيتان «مصطفى/ إكس» داخل الجسد الواحد، ومحاولات البطل للتخلص من الشخص الذى كان عليه، أو النجاة من الصراع الذى وقع فيه، فالحبيبة لم تكن معاونة بشكل مؤثر وواضح، ولم



تكن أيضًا مع أو ضد، وبالتالى لم تؤثر قصة الحب فى الحدث الرئيسى بشىء، كما أن أبعاد شخصية فيروز لم تكن واضحة بالقدر الكاف، وهو الحال ذاته لتأسيس شخصية الصديق جاسر كمحرض للبطل على فكرة استعادة الشغف، دون التأسيس للصداقة بينهما، فالثقة التامة التى تجعل البطل يُقدم على هذا الفعل، كان يجب أن تظهر بشكل أكثر وضوحًا مما قُدم، ثم أن الكاتب لم يجد أى إطار يضع فيه شخصية «جاسر» فكتبه كشقيق لفيروز، وفى المقابل لم يظهر ولو مشهد واحد يجمع بينهما كأخوة بشكل واضح، أو يؤثر فى الحدث الرئيسى للبطل بين مؤامرة عليه، أو محاولة لمعاونته، أو أى نوع من أنواع الأخاء، كل ما هنالك أنه تم ذكر أطراف العلاقات دون وجود تشابك قوى بينها، وبقى الطرف الوحيد المشتبك داخل شبكة العلاقات هو البطل، وكل شخصية من الشخصيات تشتبك معه على حدة، وهو الحال نفسه مع باقي شخصيات الفيلم.

أسلوب الكوميديا

حسب ملفن هيلتزر تنقسم أسباب الضحك إلى ثمان أسباب، من بينها نظرية تعرف باسم «نظرية التعارض والتضاد»، وهى: «عندما تتصرف الشخصية بطريقة تتعارض مع الموقف ولا تنسجم معه، فينتج تعارضا بين الكلمات يؤدى لولادة حدث كوميدى».

وهو ما سعى الفيلم لتحقيقه بالفعل عن طريق رسم صراع داخلى داخل الجسد الواحد عن طريق شخصيتين متضادتين متعارضتين، ومنها لمواقف ومفارقات متعارضة تُسبب الضحك، ولكن ذلك لم يكن الأسلوب وحده الذى ارتكز عليه الفيلم فى الكوميديا فحسب، بل استخدم نوعًا آخر يرتكز على «كوميديا الإفيه»، فيما يتناسب مع الحبكة الرئيسية للفيلم، فعملية استعادة الشغف التى أراد الكاتب أن يجعلها محط ضحك بمجرد ذكرها عن طريق اختصارها فى «لبوسة»، ومنها اتجه نحو الإفيهات التى تتناسب مع تلك الفرضية، حيث الفرضية فى أساسها وما تمتلكه من الإشارة نحو عضو حساس من بين أعضاء الجسم، ومنها نحو إشارات أخرى جنسية تحتفظ بأسلوب المفارقات والتضاد الذى أسسته فى البداية، ولكن عن طريق استخدام «الإفيه»، ويعرف هذا الأسلوب فى الكوميديا باسم «التلاعب بالكلمات»، وعرفه ملفن هيلتزر بأنه يعتمد على إزدواج المعنى للفظ الواحد، أى يستخدم الكاتب عبارة أو كلمة غامضة، مُباح تفسيرها تفسيرًا مزدوجًا، ويكون التفسير الثانى هو اللاذع دومًا وهو الذى يحقق الضحك.

وقد استخدم كاتب السيناريو بالفعل هذا الأسلوب عن طريق التلاعب بالألفاظ للميل نحو إشارات جنسية، وبالعودة للمرجع ذاته نجده يؤكد على أن استخدام المصطلحات الجنسية هو أسلوب يعتمد عليه كثيرون من كتّاب الكوميديا، بل ويؤكد على أن الجنس بشكل عام يشكل ما يقرب حوالى ٥٠٪ من مادة الإضحاك، بالتركيز على كل ما هو متعلق بـ «مفارقات النشاط الجنسى» والقدرات الذكورية وخلافه، أى أنه أسلوب متفق عليه، مثله مثل العديد من الأساليب الأخرى التى تندرج تحت نظريات الإضحاك، ولكنه على الرغم من ذلك لا يمكن لنا أن ننسى باقى عناصر العملية الإبداعية التى أشرنا لها فى بداية المقال، التى تأتى بعد مرحلة الكتابة، وهى دور المؤدى ومدى استقبال الجمهور لهذا الأداء، ومن ثم الجمهور ومدى استقباله لها.

العقد الضمنى بين حلمى والجمهور

يعقد الممثل الكوميدى بما لديه من رصيد أعمال عقدًا ضمنيًا مع الجمهور، على الأسلوب الذى اعتاد على تقديمه، ويعتبر أحمد حلمى من أهم ممثلين الكوميديا الذين اتبعوا أسلوبًا مميزًا فى أفلامه يعتمد على الفانتازية، وقد استعان ملفن فى كتابه باستشهاد قوى لسيجموند فرويد عالم النفس الألمانى الشهير يؤكد فيه على ذلك العقد، موضحًا أن أحيانا فعل الضحك يصدر من الجمهور ليس فقط عند وقوع فعل يؤدى للضحك، بل أحيانًا يحدث



السبب الرئيسى فى رفض الجمهور للفيلم هو عدم كسر أفق التوقع

نتيجة توقعه للضحك، وبالأحرى عند ظهور شخص يقوم بتقديم المادة الكوميدية يعرفه الجمهور جيدًا، ومنها ينطلق الممثل من قاعدة تساعده على إحداث الضحك بصورة أكثر سلاسة ممن هو مجهول فى نظر المتلقى، ولكن رغم أن ذلك العقد يعتبر نقطة فى صالح الممثل، إلا أنه يحمل أيضًا نقمة بين طياته، تكمن فى أفق التوقع العالية التى يضعها المتلقى قبل الإقبال على المُشاهدة، فوفقًا لنظريات التلقى هناك ما يسمى بمصطلح «أفق التوقع»، وهذا الأفق يحدده المتلقى، وهو فى الأغلب يتكون نتيجة خبرة مشاهداته السابقة لذلك الفنان، ومنها يُقبل المتلقى على العمل، ويساهم هذا الأفق أحيانًا فى خلق نمط معين من التلقى، خاصة إذا كان الفنان قد استخدم أو كرر الأسلوب نفسه أكثر من مرة، ومنها يندفع المتلقى نحو استحضار تجربته السابقة وما لديه من خلفية عنه، فإذا كان لحلمى قرابة الـ ٢٧ فيلم، منهم ما لا يقل عن ١٥ بطولة مطلقة، تحتل أغلبها الصدارة أثناء طرحها فى دور العرض مما يؤكد على مشاهدة أفلامه على نطاق واسع، ومنها يتأكد أن العقد بين كل فيلم وآخر يزداد قوة وصلابة، وعلى الرغم من تشابه الأطروحة الفيليمة هذه المرة مع أكثر من فرضية سابقة له، إلا أن أفق توقعات الجمهور مالت نحو الانحدار، وتعرض الفيلم لكثير من الهجوم بسبب أسلوب الكوميديا الذى تم استخدامه، رغم أنه نوع كوميدى معترف به كما ذكرنا، لكن السبب الرئيسى فى رفض الجمهور له، لا يتعلق بأن الأطروحة لا تحتمل ما قُدم من إفيهات لا تتماشى مع طبيعتها، بل على النقيض فطبيعة الفرض الدرامى يحتمل أغلب ما تم عرضه من مفارقات وإفيهات، بينما كان أحد أهم أسباب الهجوم هو ذلك العقد المذكور الذى اعتاد الجمهور أن يجد فيه الممثل، كما أن المعيار الأخلاقى للحكم على الأعمال الفنية هو أمر يحط من قيمة العمل بوجه عام، كونه معيارًا غير دقيق ولا يمكن التقييم به تحت أى ظرف، لكن يبقى الفخ الأكبر الذى وقع فيه الممثل هو عدم التنويع بالقدر المطلوب فيما قدمه من أعمال سابقة، فذلك النمط الذى تصوره البعض أخلاقيًا خلق بعد فترة من الزمن نمطًا، لن يتقبل الجمهور كسره، لأن ذلك يتسبب فى كسر أفق توقعاتهم تجاه الممثل الذى اعتادوا على رؤيته داخل إطار محدد.



أهمية الضحك واختلاف الذائقة

حاول ملفن فى كتابه أن يبحث عن أسباب حقيقة للضحك، فوجد أنه من الصعب إيجاد أسباب جامعة مانعة لإحداث الضحك، حيث لكل متلق ذوقه وفقًا لما هو محمل به من أفكار وتجارب وأيدلوجيات، كما أن الباحثين فى الكوميديا وجدوا أن تفسير ظاهرة الكوميديا مهما تم البحث فيها سيبقى ذاتيًا، كما يصعب وجود نظرية واحدة تحدد أسبابه مع اختلاف الأزمنة والأمكنة والثقافات، ولكن ما تم التوصل إليه بشكل نظرى هو أن الهدف من الكوميديا هو الإضحاك، بل ومن الممكن الاكتفاء به كهدف وحيد، وعلى مستويات أخرى من البحث وجدوه يحقق أهداف أخرى تلحق به، فالكوميديا على سبيل المثال نوع من أنواع العلاج الجماعى، حيث يتم تفريغ شحنة من الطاقة فى الضحك المتبادل بين الجمهور فى صالة العرض يؤثر على الحالة المزاجية لهم، لذا؛ فالجمهور الباحث دائمًا نحو الهدف من الأعمال الكوميدية نحو «رسالة»، أو ربما «مغزى» فهو يضيع على نفسه متعة الاستمتاع بالضحك، الذى هو الهدف الأهم فى مثل هذه الأعمال، ومنها نجد نهاية الفيلم والتى تعتبر النقطة الأهم فى بناء السيناريو، رغم كل ما به من خلل فى رسم الشخصيات والدوافع، قد وعت بالهدف الرئيسى، فلم تطرح النهاية المغزى بشكل مباشر، بل انتهى الفيلم على استكمال الصراع بين الشخصيتين (مصطفى/ إكس)، مع إعطاء إشارة أنه ربما تكون المشكلة فى طريقها للحل، ولكن هذا ليس المهم، بقدر التركيز على منطقة الصراع ذاتها التى لم تنته بعد، واستثمارها استثمارًا صالحًا لإحداث الضحك بين مفارقات وإفيهات أغلبها توافق مع الأطروحة، لتحقيق الهدف الأهم والغرض وراء إنتاج عمل كوميدى بالأساس، وهو «الضحك».

ما بعد الستينيات
جيل النهضة والسقوط (1)

هذا الجيل من كتاب المسرح تشكل وعيه فى سنوات الحراك الثورى مطلع الخمسينيات، وبدأ الكتابة فى نهاية حقبة الستينيات وبداية السبعينيات لكن لم يتم اعتماده فى دفاتر الستينيات، فقد بدأ جيل السبعينيات الكتابة للمسرح مع سنوات التراجع، فى اللحظة التى بدأ فيها قطار المسرح رحلة الانحراف عن مسار الازدهار ليتزامن صعود هؤلاء إلى خشبة المسرح مع المصادرات وتشديد قبضة الرقابة على المسرح، وهو ذات الجيل الذى هوت على رأسه مطرقتان؛ الأولى نكسة ١٩٦٧، والثانية مطرقة الانفتاح الاقتصادى بكل تجلياته! فحمل على عاتقه عبئًا كبيرًا، فماذا يضيف أو ماذا يقدم للجمهور بعد أن جعل كُتّاب الستينيات المسرح طعامًا يوميًا على مائدة المصريين وجزءًا ليس فقط من الحياة الثقافية بل شريكًا أساسيًا فى الحياة السياسية، وأيضًا ماذا يفعل هؤلاء بعد أن سقطت أيديولوجيات كثيرة وتهاوى الحلم القومى العربى، وتوارت قيم كانت لها الكلمة العليا، فهو جيل التحولات التى حدثت بين عهدين بامتياز، هذا الجيل الذى وُلد مأزومًا مع بداية التراجع، الجيل الذى وقف من بعيد على تخوم النهضة والازدهار لكنه عاش السقوط وبقوة، وجنى أشواك الازدهار. وسوف أقدم فى هذه الحلقات نماذج من كتاب الجيل التالى لجيل الستينيات، جيل النهضة والسقوط.

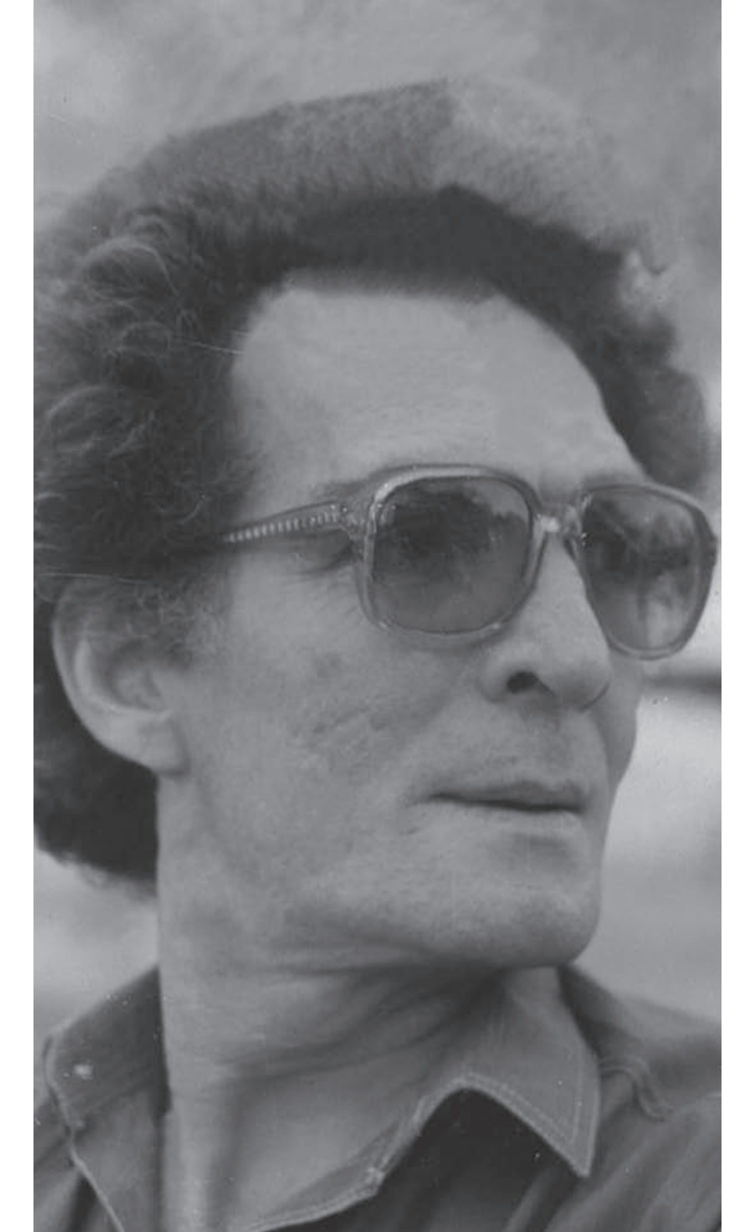
جرجس شكرى

بهيج إسماعيل
المسرح بين الحلم والواقع

فى مسرح بهيج إسماعيل يفلت الزمن من قوانين الزمن، هنا كل بوابات الأحلام مفتوحة على مصراعيها، وأعلى التوقعات عادية ومألوفة، حيث تتحرك شخصيات غرائبية بسهولة، تصعد إلى مسرح الإنسانية فى مرحلة طفولة البشرية، حين كانت الأشياء فى بدء الخليقة تتحرك بحرية دون قواعد تكبلها، دون وعى بهذه الكتلة الجسدية، فكان كل شىء يذهب فى أى اتجاه، حيث كانت الحركة غاية فى ذاتها فى فضاء البراءة الأولى، فى مسرح الطفولة واللاشعور، وشخصيات بهيج إسماعيل تتحرك فى هذا الفضاء مثل العرائس الخشبية، تعيش فى هذا الزمن من خلال لغة شعرية، لكنها ليست عرائس خشبية بل شخصيات مفعمة بالحياة من بشر وحيوانات وطيور، وعناصر الطبيعة تؤكد أن خيال الإنسانية لا يتجسَّد إلا من خلال روح الطفولة، فالنص المكتوب أقرب إلى عرض مسرحى مفتوح تتقاسم فيه البطولة هذه الشخصيات التى جاءت من الحلم مع عناصر الطبيعة، حيث يعود بهيج إسماعيل بالمسرح إلى أصوله ومنابعه الروحية، إلى الشعر والطقوس، ففى أحيان كثيرة تظن أنك تقرأ قطعة موسيقية وليس عملًا مكتوبًا من الحروف، من الكلمات، فالفكرة عنده فكرة شعرية، والحبكة قِوامها الشعر حتى فى النصوص ذات الطابع الكوميدى التى كتبها لمسرح القطاع الخاص؛ لا تخلو من الشعر.

> الفكرة عنده شعرية وفى أحيان كثيرة تظن أنك تقرأ قطعة موسيقية وليس عملاً مكتوباً من الحروف

مسرح



فرغلى» وكان الأب ناظر المدرسة منفتحًا يواظب على الصلاة ويواظب أيضًا على قراءة المجلات الفنية، وكان حازمًا، وعاش فى البيت كناظرمدرسة، أما الأم فكانت مجرد ظل للأب تطيع وتربى الأبناء. ومن المفارقات المضحكة بعد ذلك أن بهيج إسماعيل عمل فى بداية حياته فى ثمانى مدارس ما بين القاهرة والجيزة وفشل فشلًا ذريعًا فى أن يكون مدرسًا، وتم نقله إلى الصعيد وحدثت هناك كوارث بينه وبين الناظر، فهرب إلى القاهرة مرة أخرى ولم يعد للتدريس.

منذ أعماله الأولى لجأ بهيج إسماعيل إلى الأسطورة والحكايات الشعبية والعمل على التاريخ الحقيقى للمصريين فى محاولة لقراءة الواقع وطرح أسئلة اللحظة الراهنة من خلال عالم يجمع بين الواقعى والمُتخيّل، بين الفانتازيا والأفكار المنطقية، من خلال حبكة يتجاور فيها مسرح الأفكار مع مسرح الأفعال، بالإضافة إلى الشخصيات التى تأتى فى أحيان كثيرة أقرب إلى الشخصيات الغرائبية، ولا يكتفى فى أعماله بما أنتجه عقل الجماعة المصرية من أساطير وحكايات شعبية بل تشارك رموزًا تاريخية مع عناصر الطبيعة فى بناء معمار الحكاية، فنهر النيل يلعب دورًا رئيسًا فى مسرحية العاشق، والأرض فى مسرحية الغجرى لها دلالات ورموز متعددة، وتقوم مسرحية «ببغاء سليط اللسان» على شخصية الببغاء وأفعاله، الذى وضعه المؤلف رمزًا للحرية والضمير الحى، أما مسرحية حلم يوسف لا تستلهم فقط أسطورة إيزيس وأوزوريس، بل تستلهم روح التاريخ المصرى، روح الحضارة المصرية القديمة. ويلعب الشعر دورًا رئيسيًا فى مسرحية «صفير البلبل»، حيث تعتمد على التراث العربى من خلال القصيدة المنسوبة للأصمعى، نص يعتمد فى بنيته العميقة على اللغة العربية، إذ تقوم الحبكة الرئيسة حول الشعر. وفى نصوصه أيضًا يمكن أن تشاهد العرض المسرحى وأنت تقرأ النص، ليس فقط من خلال الإرشادات المسرحية ولكن من خلال بناء المشهد الذى يعتمد على الصورة بكل مفرداتها، وهو يمثل مع قلائل هذا الاتجاه الذى يكتب العرض مثل لينين الرملى وعلى سالم، وأسمّيها الكتابة على خشبة المسرح.

1

ينتمى بهيج إسماعيل الذى وُلد فى فى مدينة ميت عفيف بالمنوفية ١٣ يوليو ١٩٤٠ إلى الجيل التالى لجيل الستينيات، ولم يمكث بمسقط رأسه سوى أربعين يومًا لتعود الأم بعدها إلى بيتها فى كفر الدوار، حيث تعيش العائلة فى هذه المدينة العمالية التى سيصفها فيما بعد بأنها ثانى أكبر مصنع للغزل والنسيج بعد المحلة الكبرى، مدينة يعيش فيها عدد كبير من الغرباء القادمين من القرى المجاورة للعمل فى الغزل، والمصنع منعزل عن البلدة بمساكنه ومهندسيه الذين يعيشون كأنهم فى دولة أوروبية، حيث المساكن الفخمة والملاعب الخضراء.. وسيكتب من وحيها فى بداية حياته مسرحية اسمها «فلسفة

فشل فى أن يكون مدرسًا وبعد نقله إلى الصعيد حدثت كوارث بينه وبين الناظر جعلته يهرب إلى القاهرة

2

الكتابة للمسرح التجارى ومسرح الدولة والأنواع الدرامية الأخرى منح بهيج إسماعيل التنوع ممثلًا فى امتلاك خبرات نوعية فى بناء العرض على خشبة المسرح أثناء الكتابة، ويتميزمسرحه عن أبناء جيله والأجيال التالية له بالشعر الذى برع فيه وقدَّم العديد من الدواوين؛ حيث منحه الشعر ليس فقط اللغة الشعرية، بل شعرية الفكرة والبناء المُحكم للحكاية، فثمة أساس شعرى فى أعماله، إذ بدأ شاعرًا منحازًا إلى صوت الفرد ثم اختار الحوار الدرامى للتعبير عن صوت الجماعة ليدخل إلى المسرح من باب الشعر، من أصوله الأولى، ورغم أنه تنقل بين أساليب واتجاهات مسرحية

الدخول بالملابس الرسمية عام ١٩٨٠.. سهير البابلى / أبو بكر عزت / إسعاد يونس

متعددة إلا أنه لم يفقد روح الشعر، وظلت شخصياته متعددة الدلالة، وظل ينحاز إلى منطق الشعر الذى يبحث ويناقش الكليات، بل ويكتشف الكلى من خلال الجزئى وسوف يلاحظ قارئ بهيج إسماعيل أن كل مسرحياته نصوص قصيرة، فثمة تكثيف للرؤية والحوار خلفه الشعر الذى يشكّل البنية العميقة فى أعماله، ولم يفكر فى كتابة المسرح الشعرى فى صورته التقليدية المعروفة، لكنه اعتبر الشعر جزءًا أساسيًا فى كل مفردات النص المسرحى.

وبالإضافة إلى العودة بالمسرح إلى الطقوس، إلى ينابيعه الروحية الأولى بصور مختلفة، يجمع هذا الكاتب بين جماهيرية العرض مع الاحتفاظ برؤية عميقة لا تخلو من أسئلة الوجود وأزمة الإنسان فى عصرنا الحالى، حيث تمثل الفلسفة البنية العميقة لنصوصه حتى الأعمال الكوميدية التى كتبها لمسرح القطاع الخاص، فهو دائمًا يحتفى بالحياة ويناقش الأسئلة الإنسانية، وتدل رحلة بهيج إسماعيل المسرحية على هذا التنوع، وبالإضافة إلى الشعر، والعودة إلى الطقوس استخدم الأسطورة ليخرج من خلالها من عالمه الصغير والتفاصيل اليومية التى يناقش من خلالها قضايا اللحظة الراهنة إلى عالم أوسع وأرحب فى الحيز الغامض بين الحلم والواقع فدائمًا

بدأ شاعرًا منحازًا إلى صوت الفرد ثم اختار الحوار الدرامى للتعبير عن صوت الجماعة

ما يخاطب الجمهور من خلال الأسطورة الراسخة فى اللاشعورالجمعى، بالإضافة إلى التراث الشعبى، فلم يلتزم بهيج إسماعيل بأسلوب أو اتجاه، ما كان يعنيه هو طرح أسئلة الإنسان المعاصر وقراءة اللحظة الراهنة، ففى العروض التى تنتمى إلى الكوميديا يقرأ التحولات التى حدثت للمجتمع المصرى، وفى النص الذى يعود بالمسرح إلى الطقوس، إلى ينابيعه الروحية، أيضًا سوف يضحك الجمهور!

وعلى مدى أكثر من نصف قرن تنوعت أعمال بهيج إسماعيل سواء ما تم تقديمها فى مسرح الدولة أو مسرح القطاع الخاص ليكتب ما يزيد على أربعين نصًا مسرحيًا بالإضافة إلى خمسة سيناريوهات لأفلام مهمة، وعملين للتليفزيون المصرى، بالإضافة إلى مجموعة من الروايات والمجموعات الشعرية، إذ بدأ بهيج إسماعيل الكتابة للمسرح والسينما، وحصل فيلمه الأول «المقيدون للخلف» على جائزة أحسن سيناريو فى مهرجان الإسكندرية عام ١٩٦٩، وتغيرت وتطورت رحلة بهيج إسماعيل وفقًا لمتغيرات ومتطلبات اللحظة الراهنة، ففى مرحلة الستينيات اتجه إلى مسرح الدولة وقدم أعمالًا أثارت غضب السلطات، وفى سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى اتجه إلى مسرح القطاع الخاص فى لحظة تاريخية تراجع فيها الوعى، بل والنظرة إلى المسرح الذى خلا من قضايا وأسئلة الواقع وأصبح الضحك والبحث عن التسلية الهدف الرئيس من الذهاب إلى المسرح! وفى تسعينيات القرن العشرين اشتبك مرة أخرى مع مسرح الدولة وهى ذات اللحظة التى تراجع فيها المسرح التجارى بعد أن سئم الجمهور هذه التسلية السخيفة، وما أن ودَّع

العالم القرن العشرين إلا وكان للمسرح التجارى فى مصر مصير بائس يليق بما قدَّمه للجمهور من أعمال ركيكة من قبل، وذلك بعد أن خاف المنتجون المغامرة بأموالهم فى لعبة خاسرة، وإن ظل القليل يخوض هذه المغامرة على استحياء، وفى تلك اللحظة أيضًا كان بهيج إسماعيل أصبح له مكانة راسخة بين أواسط الشباب وخاصة فى مسرح الأقاليم، ففى عقد التسعينيات وحده قدمت أكثر من ثلاثين فرقة من فرق الثقافة الجماهيرية أعماله فى شتى أنحاء مصر، وما أن بدأت الألفية الجديدة حتى بدأ يمنح جزءًا من وقته للشعر، الشعرالخالص كتجربة فردية بعيدًا عن خشبة المسرح وأصدر مجموعة من الدواوين منها «فساد الأرواح، طائر الغيب وطفل الشهادة، تلك الأيام.. العشق.. الحرية.. الموت»، وبالطبع ظل يواصل الكتابة للمسرح، وفى العشرية الثانية من الألفية الثالثة فكر فى كتابة الرواية وبالفعل صدرت له مجموعة من الروايات منها «المنفى والملكوت»، فبهيج إسماعيل لا يتوقف عن الكتابة، وفى كل الأنواع المختلفة ما بين «المسرح – الشعر – السينما – الرواية – الدراما التليفزيونية – المقال».

3

المسرحيات الأولى والصدام مع الواقع عنوانًا مناسبًا لبدايات بهيج إسماعيل الذى كتب أولى مسرحياته تحت عنوان «بطوطة» وأخرجها محمد راضى، وشارك فيها الفنان أحمد بدير فى بداية حياته الفنية، وتدور حول طالب ثانوى دائم الرسوب يعيش فى بيئة فقيرة، قرأ ذات مرة عن غذاء النحل، غذاء الملكات وغذاء الشغيلة ففكر على الفور أن رسوبه يعود إلى طعامه الفقير من الفول

الصدام مع الواقع عنوانًا مناسبًا لبدايات بهيج إسماعيل الذى كتب أولى مسرحياته تحت عنوان «بطوطة» ويمكن قراءة تأثير تكوينه العلمى والفلسفى والشعرى فى هذا النص



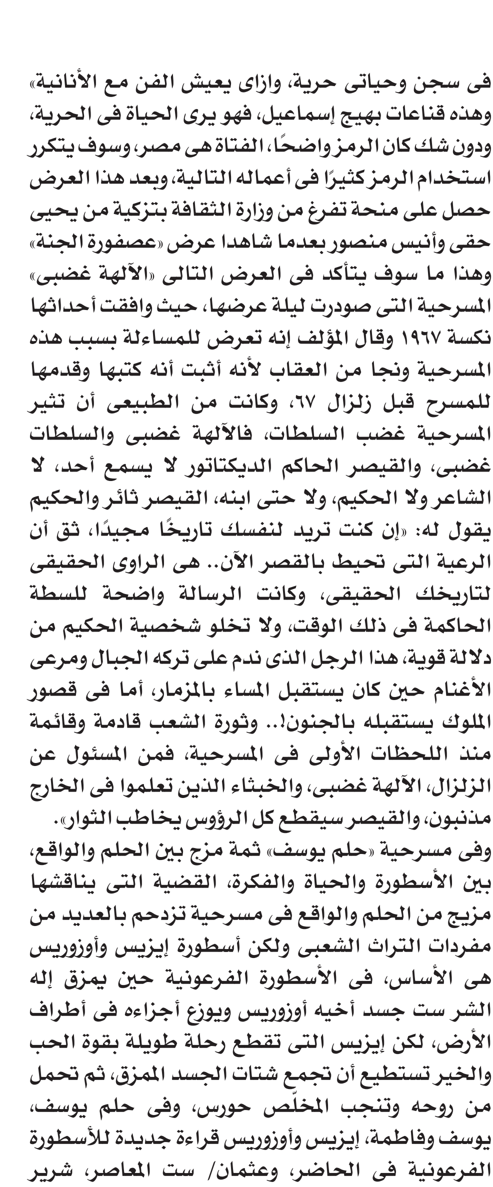
والطعمية وأنه لو تناول طعام الأغنياء مثل اللحوم والطيور بدلًا من طعامه الفقير لتحسن حاله! ولأنه لا يملك المال لشراء طعام الأثرياء أسرع على الفور لسرقة بطة من جارته الفقيرة أيضًا، وذبحها ثم ألقى بالرأس مع القمامة، تخلص منها وجهز البطة ليستمتع بها ولكن سرعان ما اكتشفت الجارة السرقة قبل أن يأكلها فحملته مع البطة إلى قسم الشرطة وكان العسكرى المسؤول فى استقبالهما وتعامل مع البطة كما يجب، نظر إليها، سأل وانتظر الإجابات و لم يقتنع وراح يجرّب بنفسه لأنه لم يأكل البط من قبل، والتهم العسكرى البطة قطعة، قطعة، وظلت النهاية مفتوحة، ثمة جدل بين العسكرى والجارة وطالب الثانوى، ولم يحتفظ بهيج إسماعيل بنص المسرحية التى بدأ فيها أسلوبه فى الكتابة المسرحية التى سوف تكون مزيجًا بين الواقع والخيال، مسرح يعتمد على الفانتازيا دون أن يتخلى عن أسئلة اللحظة الراهنة، ويمكن قراءة تأثير تكوينه العلمى والفلسفى والشعرى فى هذا النص المفقود الذى تلعب البطة فيه دور البطولة بدءًا من الملاحظة العلمية حول غذاء ملكات النحل ووصولًا إلى العسكرى/ السُلطة الذى التهم البطة تحت سمع وبصر الجارة صاحبتها والطالب الفقير ووصولًا إلى المعالجة الشعرية لهذه الفكرة التى تجسّد رؤيته للعالم بين الواقعى والمتخيل، وتلاها بنص عنوانه «فلسفة فرغلى» الذى كتبه عام ١٩٦٥ من وحى مصنع كفر الدوار، حيث كان يعيش هناك ولم يحتفظ بهذا النص أيضًا.

ليقدم بهيج إسماعيل فى ما بين أعوام ١٩٦٥ و١٩٧٠ بالإضافة إلى هاتين المسرحيتين المفقودتين خمسة نصوص ككاتب محترف، ويمكن من خلالها قراءة بعض ملامح مشروعه المسرحى الذى امتد أكثر من نصف قرن، وكان أول عروضه الاحترافية عام ١٩٦٨ «محاكمة رأس السنة» من إخراج كرم مطاوع، ثم عرضى «عصفورة الجنة والآلهة غضبى» من إخراج حسن عبد الحميد فى العام التالى، وصودر العرض الثانى لأنه كان يطرح قضية الديكتاتورية، وكان طرح هذه القضية فى «الآلهة غضبى» عام ١٩٦٨ ضربًا من الجنون! ثم «حلم يوسف» عام ١٩٦٩، واختتم هذه المرحلة بعرض «القرد وملك الهيبز» من إخراج السيد راضى عام ١٩٧٠.

عرض «عصفورة الجنة» الذى قدمه على مسرح البالون عبارة عن أوبرا صغيرة بطولة عفاف راضى والتى كانت لا تزال طالبة فى معهد الموسيقى فى ذلك الوقت، والمسرحية تناقش الديكتاتورية، من خلال حكاية موسيقار شاهد عصفورة تغنى فى الشارع للناس فقرر حفظها لنفسه فى قصره، فغضبت وحزنت وامتنعت عن الغناء له و للناس، وتم تقديمها من خلال فرقة موسيقية حية بقيادة إبراهيم حجاج، وألحان عبد العظيم عويضة، والعرض ينطلق من مقولة أساسية مغزاها أن من أحب مصر وقرر أن يأخدها لنفسه لن تكون له ولن تكون لغيره، والنتيجة أن العصفورة اختنقت فلا غنَّت له ولا غنت للناس، وثمة إسقاط مباشر وصريح على تلك المرحلة من خلال إعلاء شأن قيم الحرية، حيث تدور الحبكة الأساسية حول الفتاة التى فُتن بها الموسيقار فأخذها إلى عالمه، وهيأ لها كل وسائل الحياة والرفاهية، ولكنها لم تستطع الغناء وتقول له: «ازاى أغنى

في سجن وحياتي حرية، وازاي يعيش الفن مع الأنانية» وهذه قناعات بهيج إسماعيل، فهو يرى الحياة في الحرية، ودون شك كان الرمز واضحًا، الفتاة هي مصر، وسوف يتكرر استخدام الرمز كثيرًا في أعماله التالية، وبعد هذا العرض حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة بتزكية من يحيى حقي وأنيس منصور بعدما شاهدا عرض «عصفورة الجنة» وهذا ما سوف يتأكد في العرض التالي «الآلهة غضبى» المسرحية التي صودرت ليلة عرضها، حيث وافقت أحداثها نكسة ١٩٦٧ وقال المؤلف إنه تعرض للمساءلة بسبب هذه المسرحية ونجا من العقاب لأنه أثبت أنه كتبها وقدمها للمسرح قبل زلزال ٦٧، وكانت من الطبيعي أن تثير المسرحية غضب السلطات، فالآلهة غضبى والسلطات غضبى، والقيصر الحاكم الديكتاتور لا يسمع أحد، لا الشاعر ولا الحكيم، ولا حتى ابنه، القيصر ثائر والحكيم يقول له: «إن كنت تريد لنفسك تاريخًا مجيدًا، ثق أن الرعية التي تحيط بالقصر الآن.. هي الراوي الحقيقي لتاريخك الحقيقي، وكانت الرسالة واضحة للسطة الحاكمة في ذلك الوقت، ولا تخلو شخصية الحكيم من دلالة قوية، هذا الرجل الذي ندم على تركه الجبال ومرعى الأغنام حين كان يستقبل المساء بالمزمار، أما في قصور الملوك يستقبله بالجنون!.. وثورة الشعب قادمة وقائمة منذ اللحظات الأولى في المسرحية، فمن المسئول عن الزلزال، الآلهة غضبى، والخبثاء الذين تعلموا في الخارج مذنبون، والقيصر سيقطع كل الرؤوس يخاطب الثوار».

وفي مسرحية «حلم يوسف» ثمة مزج بين الحلم والواقع، بين الأسطورة والحياة والفكرة، القضية التي يناقشها مزيج من الحلم والواقع في مسرحية تزدحم بالعديد من مفردات التراث الشعبي ولكن أسطورة إيزيس وأوزوريس هي الأساس، في الأسطورة الفرعونية حين يمزق إله الشر ست جسد أخيه أوزوريس ويوزع أجزاءه في أطراف الأرض، لكن إيزيس التي تقطع رحلة طويلة بقوة الحب والخير تستطيع أن تجمع شتات الجسد الممزق، ثم تحمل من روحه وتنجب المخلص حورس، وفي حلم يوسف، يوسف وفاطمة، إيزيس وأوزوريس قراءة جديدة للأسطورة الفرعونية في الحاضر، وعثمان/ ست المعاصر، شرير العصر الحديث، فالنص مسرح مصري، روح مصرية في قالب غربي، وبهيج إسماعيل مثل لينين الرملي كلاهما لم يشغل نفسه بالأشكال والمدارس بل كانت القضية الأساسية المضمون الذي اعتمد على التراث المصري في كل تجلياته، الأسطورة بعد أن عاشت سبعة آلاف عام ليصبح أوزوريس هو يوسف الشاب اليتيم الذي أسهمت نسوة القرية في إرضاعه فأصبح ابن الجميع وإيزيس هي فاطمة اليتيمة أيضًا والتي اشتهرت بأن الخير يجري بين يديها، وفي هذه المسرحية حب أسطوري يربط بين فاطمة/ إيزيس ويوسف/ أوزوريس، وتعده بألا تكون بطنها لغيره، فالأرض لصاحبها حيث يربط بهيج إسماعيل بين بطن فاطمة والأرض، ولكن عثمان/ ست/ الشر الذي يحلم بالإنجاب يتآمر مع الفقيه/ الكاهن/ رجل الدين الذي يدعي بأن يوسف أخو فاطمة في الرضاعة، لكن يوسف يرفض المؤامرة ويحاول الهرب بفاطمة فيقتله عثمان



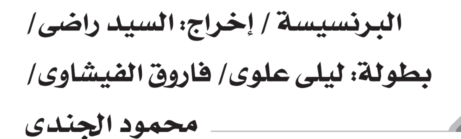
ويلقي بجثته في بئر الساقية فتخرج المياه ملوثة بالدم فتبور الأرض وتتجسد الأسطورة الفرعونية ولكن بمفردات العصر الحديث، وكما التقت إيزيس بروح أوزوريس تلتقي فاطمة عبر رحلة صعبة بروح يوسف وتنجب المخلص ولكن ليس الابن حورس وإنما يوسف نفسه.

وينهي بهيج إسماعيل نصوصه في مرحلة الستينيات بعرض «ملك الهيبز» وأضاف مخرجها السيد راضي القرد إلى ملك الهيبز لتصبح «القرد وملك الهيبز» وعرضت من بطولة صلاح منصور وصلاح السعدني وعقيلة راتب ومحمد صبحي وتوقفت أو قل انتهت بموت الرئيس جمال عبد الناصر.. وكان الهيبز أو جيل الغضب هو الاتجاه السائد في الولايات المتحدة الأمريكية في ذلك الوقت في الأدب والفن والأزياء.. كانت حالة عامة تسود المجتمع الأمريكي تمردًا على الأعراف والتقاليد ومنها انطلقت إلى العالم، وقد جاء بهيج إسماعيل بهذا الاتجاه إلى مصر عن طريق السيدة التي أُعجبت بأحد ممثلي هذا التيار فدعته للحياة معها في مصر وتزوجته وأقاما في فيلا في حي المعادي فحولها إلى فوضى، وتحولت حياة السيدة إلى جحيم، فقررت التخلص منه واستأجرت من يقتله وفشل أيضًا في قتله. وكانت مقولة العرض أن هذا التيار أو هذه الموضة لا تناسب المجتمع المصري.

يحتفي بالحياة ويناقش الأسئلة الإنسانية وتمثل الفلسفة البنية العميقة لنصوصه

4

أقام بهيج إسماعيل ما يقرب من عشرين عامًا في مسرح القطاع الخاص ليقدم مع أحد رموزه المخرج المسرحي



البرنسيسة / إخراج: السيد راضى/ بطولة: ليلى علوى/ فاروق الفيشاوى/ محمود الجندى

السيد راضى عددًا كبيرًا من العروض ذاع صيت معظمها بين الجماهير ومنها «على فين يا دوسة – الحب فى الصندوق – أنت المطلوب – الدخول بالملابس الرسمية – خلى بالك من راسك – اللعب على المكشوف – زواج مستر سلامة» وهى المرحلة التى تحرر فيها من التراث والأسطورة، أو قل تخلى قليلًا عنها، ولكن ظلت السياسة وأسئلة اللحظة الراهنة حاضرة بقوة، وربما تجربة إغلاق عرض «محاكمة رأس السنة» ثم عرض «الآلهة غضبى» والثانى أفاضت الرقابة فى الهجوم عليه واعتبرت أن الأرض التى اهتزت ما هى إلا زلزال نكسة ٦٧ وأن الكاتب يهاجم السلطة الحاكمة، كل هذا جعله يراجع نفسه أو على الأقل يحاول قراءة الواقع والتعبير عنه بأسلوب أقل حدة من نصوص مرحلة الستينيات، بالإضافة إلى الشراكة الفنية مع السيد راضى الذى قدَّم أغلب أعماله للقطاع الخاص، وبالطبع ذهب بهيج إسماعيل إلى هذا المسرح دون أن يتخلى عن مشروعه المسرحى، ولا يمكن أيضًا قراءة تلك المرحلة إلا فى ضوء ما حدث من متغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية فى سبعينيات القرن الماضى كنتائج للانفتاح الاقتصادى!

وكان نص «الدخول بالملابس الرسمية» النموذج المناسب بل والضرورى لهذه المرحلة، حيث تجسد القصة تجليات انفتاح السداح مداح، وتحول المجتمع المصرى، وتغيير الشخصية المصرية، والذى أدى خلال سنوات قليلة إلى فقدان الهوية المصرية، وهى كوميديا اجتماعية فى بنيتها السطحية تناقش قضية الأرملة الثرية التى ترغب فى المتعة ولكن حين تحول المهندس «ممتاز» من عالِم إلى طباخ، لا يمكن قراءته إلا على أنه تحول من أستاذ منتج للعلم ونموذج فاعل فى المجتمع إلى كائن استهلاكى فقد هويته ومبادئه وأصبح مستغلا ووصوليًا، ترك زوجته وتزوج من الهانم «نشوى» السيدة الثرية، الأرملة التى ترغب بدورها فى المتعة حيث تعلن عن طلب مساعد طباخ بمؤهل عال ومثقف وهى تضمر الزواج منه أى تُضمر شراء رجل من السوق! ثم تأتى زوجته لتعمل مع الهانم، ويصبح الزوج موزعًا بين الزوجتين القديمة الأصيلة، والحديثة الثرية وكأنه موزع بين زمنين، بين هويته وبين عالم المال والثراء السريع الذى جاء على حساب المبادئ والعرض يقرأ الشعب المصرى وحاله فى تلك الفترة ١٩٧٩ وتحول المجتمع المصرى، وتغير الشخصية المصرية، ويمكن أن نقرأ أكثر من دلالة فى هذا العرض منها سفر عدد كبير من المصريين إلى الخليج، والعمل بالخدمة هناك رغم الشهادات التى أصبحت بلا قيمة، وبالفعل كانت تلك الفترة بداية احتقار الشهادات العلمية والتعليم، الذى أصبح بعد ذلك مثار سخرية البعض. ودون شك لا يمكن أن نقرأ الحمل الكاذب، الحمل الوهمى للسيدة الثرية على أنه مجرد حدث طبى بل يتجاوز عيادة طبيب النساء إلى الشارع المصرى الذى أصبح كل شىء فيه وهميًا، وما الطفل الوهمى إلا رمز للمستقبل الوهمى أيضًا، فلم يعد هناك مستقبل حين فقد ممتاز شخصيته وأصبح مجرد مستهلك لزوجة ثرية! كما فقدت الشخصية المصرية ملامحها فى تلك الفترة، فقدوا كل شىء ولم يستطع ممتاز الرجوع بعد أن تخلى عن هويته، فكانت مسرحية الدخول بالملابس الرسمية، الدخول بملابس الرأسمالية المتوحشة! أى الدخول بالملابس الوهمية، التنكرية، سمِّها ما شئت، لكنها الملابس التى تدل على فقدان الهوية، هذه الرؤية وضعها بهيج إسماعيل فى عرض للمسرح التجارى من خلال كوميديا اجتماعية، وظنى أن هذا سر تميزه وصلاحية أعماله لشرائح مختلفة من المسرحيين، وهذا العرض على سبيل المثال، ويمكن قراءة أغلب عروضه فى هذا السياق.





«الدخول بالملابس الرسمية» تجسد تجليات انفتاح السداح مداح، وتحول المجتمع المصرى، وتغيير الشخصية المصرية، والذى أدى خلال سنوات قليلة إلى فقدان الهوية المصرية

استمر بهيج إسماعيل فى تقديم عروض مسرح القطاع الخاص، حيث كانت الكلمة العليا فى تلك المرحلة للمسرح التجارى، قدم مسرحية «خلى بالك من راسك» ١٩٨١ ثم «حرم حضرة المحترم» عام ١٩٨٢ بطولة نورا ومحمود الجندى، وكانت المسرحية الأكثر شهرة فى حقبة الثمانينيات. ثم جاءت «البرنسيسة» عام ١٩٨٤ من إخراج السيد راضى، وفيها يتناول شخصية سماح أرملة أخرى تختلف عن أرملة الدخول بالملابس الرسمية، فهى التى ورثت ثروة طائلة من زوجها وهجرت العالم إلى يخت استأجرته لتختلى بنفسها، ولم تبحث عن زوج لشرائه من السوق كما فعلت الأرملة السابقة، بل جعلها المؤلف تلتقى القبطان الذى يكره النساء، وهى بدورها كانت قد سئمت العالم والرجال، وسماح ناتج البيئة الاجتماعية فى سبعينيات القرن الماضى بعد انهيار القيم والمبادئ أو قل تجميدها والتخلى عنها، وتدور الأحداث فى سياق القالب الكوميدى، وتنمو علاقة الحب بين القبطان والبرنسيسة

ولكن بهيج إسماعيل يعود لهوايته فى الانقلاب الدرامى فى كل حبكات نصوصه المسرحية حيث نكتشف أن وصية الزوج تمنع سماح من الزواج قبل عشر سنوات وإلا تم تجريدها من هذه الثروة والعودة إلى الفقر والضنك، وفى النهاية تختار السعادة والحب وتتخلى عن الثروة، ورغم أننا أمام حكاية تبدو عادية وتعتمد على المفارقات الكوميدية الخفيفة والرقص والاستعراض إلا أن المؤلف يطرح رؤيته لتلك المرحلة من خلال رفض الثروة «الفلوس» فى مقابل الحب.

بالإضافة إلى مسرحية «حالة طوارئ» ١٩٨٩، ومسرحية «اللى اختشوا» من إخراج هانى مطاوع وبطولة مدحت صالح وعُرضت على مسرح نجم وفشلت فشلا ذريعًا، ويرجع بهيج إسماعيل فشلها إلى طبيعة جمهور مسرح نجم الذى اعتاد على المسرح الهابط الذى يعتمد على الألفاظ البذيئة. ورغم انتماء معظم أعمال عقدى السبعينيات والثمانينيات إلى المسرح التجارى فإن بهيج إسماعيل لم يتخل عن مناقشة قضايا اللحظة الراهنة والاشتباك مع الواقع بقوة، ففى عرض «حرم حضرة المحترم» الذى أنتجته فرقة الريحانى وتم عرضه على مسرح الريحانى وجاء فى إطار كوميدى حول وزارة الداخلية، ولم يحتفظ الكاتب بالنص. وفى تلك الحقبة قدم عروضًا أخرى مثل: «زواج مستر سلامة» التى تطرح قضية مهمة عانى منها المجتمع المصرى فى سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى، وهى هجرة الآباء إلى العمل فى دول الخليج تاركين الأبناء نهبًا للمجتمع بكل تناقضاته، بالإضافة إلى مسرحية «خلى بالك من راسك» من إخراج السيد راضى.

5

خرج بهيج إسماعيل من نفق القطاع الخاص مطلع التسعينيات وبدأ العودة إلى مسرح الدولة واختلفت النصوص وتخلى عن متطلبات العروض التجارية وإكسسوار مسرح القطاع الخاص، فلا نزوات لمخرجى هذا النوع من المسرح ولا خوف من غياب جمهور الأغنياء الجدد وثقافة النظام العشوائى ليعود إلى الاستعانة بالأساطير والمسرح الشعرى.. ربما ساهم فى هذه العودة تراجع مسرح القطاع الخاص فى تلك الفترة، بالإضافة إلى التغيير الملموس الذى شهدته مصر فى تسعينيات القرن الماضى ممثلًا فى تراجع سيطرة الجماعات الدينية والرغبة القوية من مؤسسات الدولة فى نشر الوعى والاهتمام بالثقافة.. ودون شك كانت حقبة التسعينيات تحمل رياحًا جديدة هبت بقوة على المسرح والسينما والشعر والقصة وكل فنون الأدب ومازال تأثيرها قائمًا، ليكتب بهيج إسماعيل فى بدايتها نص «لا أرى لا أسمع» وكان مازال متأثرًا بتقنيات مسرح القطاع الخاص فى معالجة الأفكار، وعرض على مسرح محمد فريد من بطولة سوسن بدر ومحيى إسماعيل وماجدة زكى، وفيه يحاكم أموال النفط التى ساهمت



فشلت مسرحية «اللى اختشوا» بسبب طبيعة جمهور مسرح نجم الذى اعتاد على المسرح الهابط المعتمد على الألفاظ البذيئة

فى تدهور الحياة الثقافية من خلال صحفى أغرته صحف الخليج وأموال النفط بالكتابة، وطلبوا منه أن يهاجم مصر مقابل هذه العطايا، ولأنه فى داخله مواطن صالح فأصبح لا يرى ولا يسمع وبالتالى لم يكتب، وتلاه بمجموعة من العروض قدم أغلبها على مسرح الدولة منها «إنهم يأكلون الهامبورجر» عام ١٩٩٥ على المسرح الحديث من إخراج شريف عبد اللطيف ثم مسرحية «الغجرى» على نفس المسرح عام ١٩٩٧ من إخراج شاكر عبد اللطيف، بالإضافة إلى عرض «العين الحمرا» بطولة نجاح الموجى وعبير الشرقاوى، والذى يقرأ من خلاله بعمق التغيرات التى طرأت على الواقع المصرى فى تسعينيات القرن الماضى كناتج للتفسخ الذى أصاب المجتمع المصرى فى العقود الثلاثة السابقة، والنص الذى جاء فى خمسة مشاهد تدل عناوينها على صورة المجتمع المصرى فى تلك الحقبة «صورة.. صورة.. صورة – أنا فى انتظارك – حبة فوق وحبة تحت – لولاكى – من غير ليه» يجسد من خلالها واحدة من أهم القضايا التى كانت حديث الصباح والمساء بين الشباب وهى قضية البطالة، ففى المشهد الأول مجموعة من الشباب يقتحمون حديقة عامة بالطبل والغناء لإثارة الانتباه، وهؤلاء حملة شهادات عُليا عاطلون عن العمل يحملون كاميرا ويسألون الجمهور أن يلتقطوا لهم صورة، وهنا يعرض لنماذج وشرائح عديدة من المجتمع المصرى.. ثم مشهد فى منطقة عشوائية ومجموعة من الفتيات والشباب غارقين فى المخدرات والنصب والاحتيال، بالإضافة إلى محامى تعويضات فى مشهد آخر، مجموعة من اللوحات التى تجسد العشوائية التى أصبحت سمة وملمحًا من ملامح المجتمع فى تلك الفترة من خلال هؤلاء الشباب العاطلين عن العمل. ومن مسرحيات هذه المرحلة نص «العين الحمرا» الذى يقترب فيه بهيج إسماعيل بقوة من قضايا اللحظة الراهنة من خلال قالب الكوميديا الاجتماعية، حيث يغلب على هذا النص والنصوص الأخرى التى تعرضت لهذه القضايا الطابع الساخر رغم فداحة المشكلة التى يطرحها إلا أنه يرغب فى إيصالها لأكبر عدد من الجمهور، بالإضافة إلى نصوص لم يتم عرضها مثل «عاشق الروح، شاهد ملك، خاطر السلطان، تأشيرة خروج» واختتمها بالرحلة النعمانية مع فرقة السامر وعرضت فى مسرح منف من إخراج يسن الضو، وكما ذكرت عاد بهيج إسماعيل إلى البدايات وكان نص الغجرى نموذجًا لهذه المرحلة، حيث يعود إلى استلهام التراث الشعبى لقراءة اللحظة الراهنة من خلال حوار يغلب عليه الطابع الشعرى، وتلعب عناصر الطبيعة دورًا رئيسًا فى تشكيل الفضاء المسرحى للحكاية، السحاب والليل والقمر بالإضافة إلى عواء الذئب وصوت الطبول، وفى نفس السياق تأتى مسرحية «العاشق» التى تعتمد على توظيف التراث الشعبى والأساطير، حيث يلعب النيل دور البطولة فهو القوة الفاعلة التى تحرك الأحداث، ورغم أن زمن الحدث يدور فى زمن تالٍ على الشدة المستنصرية إلا أن التاريخ المصرى حاضر بقوة من الفراعنة وحتى وقتنا هذا، الشدة المستنصرية أو محاكاة لهذا الحدث التاريخى وأيضًا عروس النيل بالإضافة إلى الشخصية الرئيسية التى تعتمد فى بنائها العميق على التراث الشعبى المصرى خضر الراوى الرجل الذى شرب من البحر وهو نائم.

6

فى بداية الألفية الجديدة كانت خطوات بهيج إسماعيل قد ابتعدت عن مسرح القطاع الخاص، لكن ليس تمامًا حيث قدم مسرحية «مطلوب على وجه السرعة» عام ٢٠٠٥ فى مسرح الزمالك بطولة يحيى الفخرانى وهالة صدقى... وعرضت ليوم واحد وتم تسجيلها، بينما كانت الغلبة لمسرح الدولة. لكن الحدث الأهم فى هذه الحقبة هو تقديم عرضين من النصوص التى كتبها فى مرحلة التسعينيات وكلاهما يناقش قضايا آنية ويشتبك مع الواقع المصرى بقوة: الأول «ببغاء سليط اللسان» وعرضت عام ٢٠٠٣ فى مسرح الغد، ونص «زنقة الرجالة» الذى عُرض ٢٠١٣ فى نفس المسرح بالإضافة إلى النصوص التى كُتبت مطلع الألفية الثالثة ومنها مسرحية الغولة ٢٠٠٩، ونص أولاد ثريا الذى أخرجه محسن حلمى خارج مصر عام ٢٠١٧، والنص الذى كتبه عام ٢٠٠٦ وتنبأ فيه بالثورة «قوم يا مصرى» وعُرض عام ٢٠١٢، وكان من أهم العروض التى عبّرت بقوة عن الحراك الثورى فى تلك الفترة، بالإضافة إلى عدد كبير من النصوص التى لم يتم عرضها مثل «طاقة حنان أو اغتصاب – أحفاد حسن ونعيمة – حضرة صاحب المقام – رجل المستقبل – صفير البلبل – مستعجلين – الأسياد – المواطن صفر – قطة بلدى» لتختلف هذه المرحلة، ويختلف أيضًا الجمهور من صخب مسارح القطاع الخاص إلى قاعات المسارح الصغيرة والجمهور النوعى محدود العدد ويقدم مجموعة من النصوص تبدو فيها بقوة حرفية هذا الكاتب الذى يجمع بين بساطة المعالجة للفكرة أو الحكاية وعمق الرؤية التى لا تخلو من طابع فلسفى، وما يميز هذه النصوص فهم ووعى كاتبها لطبيعة الدراما وطبيعة الشعب المصرى مع قدرة فائقة على رصد التحولات التى تمر بها الشخصية المصرية. وفى هذه المرحلة يعود أيضًا إلى المسرح

يجمع بين بساطة المعالجة للفكرة أو الحكاية وعمق الرؤية التى لا تخلو من طابع فلسفى



الشعرى لتختلف النصوص التى كتبها من وحى الألفية الثالثة، وعلى الرغم من أنه لم يتخل عن قضايا الواقع إلا أن الفكرة أصبحت تنحاز إلى منطق الشعر، أو قل أنها نصوص مسرحية فى ملابس الشعر، واهتم باللغة وتنوعت النصوص بين الفصحى والعامية، بل وهناك نصوص اعتمدت على اللغة العربية وعلى الشعر مثل نص «صفير البلبل» الذى تتجلى فيه علاقة بهيج إسماعيل بالشعر. وأيضًا «طاقة حنان أو اغتصاب» و«المواطن صفر» وفى نص «قوم يا مصرى» اختار الكاتب شاعرًا ليكون البطل التاريخى الذى يتجول عبر العصور فى الحضارة المصرية، أقرب إلى النبى أو المخلّص الذى يحمل على عاتقه هموم الإنسانية.

7

تنوعت صور الكتابة وأساليب التعبير عند بهيج إسماعيل منذ منتصف الستينيات وحتى العقد الثانى من الألفية الثالثة، كما تنوعت من قبل دراسته التى كان لها دورٌ كبير فى مشروعه الأدبى، حيث درس فى بداية حياته فى كلية العلوم ثم تراجع عن الدراسة العلمية واتجه إلى عالم الفلسفة والتحق بكلية الآداب قسم الفلسفة والتى منحته النظرة الكلية للحياة كما قال من قبل، ثم درس فن كتابة السيناريو وكان لهذه الدراسة أثر كبير فى معمار نصوصه المسرحية التى جاءت محكمة البناء حافلة بالإثارة والتشويق، ودون شك تعلم من دراسة العلوم التى مازال مولعًا بها حتى الآن التفكير العلمى الذى يعتمد على المشاهدة والتجربة وصولًا للنتيجة، وتعلم من دراسة الفلسفة النظرة الشمولية غير المحدودة، ومن دراسته المتخصصة للسيناريو مهارة وحرفية العرض والتوصيل فيما يكتب، ناهيك عن موهبته الشعرية التى تتجلى وبقوة فى أسلوب الكتابة وتكثيف اللغة والأهم شاعرية الفكرة والمعالجة الروحية حتى للقضايا الواقعية والشائكة.

تأويلات الحِلم والاضطراب النفسى فى الفن التشكيلى المفاهيمى

د. أحمد جمال عيد

رسم الفنان الهولندى فينسنت فان جوخ لوحة «ليلة مُرصعة بالنجوم» من خارج غرفته فى المصحة النفسية التى كان يُقيم بها للعلاج من الاضطراب ثُنائى القطب فى فبراير عام ١٨٨٩، وكانت تُعبِّر عن ليل مدينة «سان ريمى دو بروفنس» أى قبل أن ينتحر فان جوخ بعام واحد فقط؛ حيث وضع حدًا لحياته فى أواخر شهر يوليو ١٨٩٠، وقد روت ابنة صاحب المنزل الذى يقطنه فان جوخ ذات الثلاثة عشر عامًا، أنه – أى فان جوخ – ترك المنزل بعد الإفطار كعادته إلا أنه لم يعد إلا ليلًا مُمسكًا ببطنه، وصعد إلى غرفته وهو يتألم، وعندما صعد إليه صاحب المنزل وجد أنه مُصاب بطلق نارى، وقال «فان جوخ» لصاحب المنزل: إنه ذهب للحقول لكى يرسم كعادته، ثم أطلق على نفسه الرصاص عند الظهر، وأفاق ليلًا وأخذ يبحث عن المسدس ليكمل ما بدأه إلا أنه لم يجده؛ فعاد للبيت، وعندما جاء الطبيب وضمد جرحه وجد حالته ميؤوسًا منها؛ حيث لم يتمكن من إخراج الرصاصة من جسده النحيل، وبالتالى سيتلوث الجرح آجلًا أم عاجلًا.

الأكثر دهشة هنا، هو أن فان جوخ أخذ يُدخِّن التبغ طوال الليل وهو ينزف فى هدوء تام، ويغفو من حين لآخر، وفى الصباح، زاره ضابطان ليستجوباه عن محاولة الانتحار؛ فرد قائلًا: «أرجو ألا تتّهما أحدًا، لقد تمنيت أن أنتحر ولم أنجح». ثم جاء أخوه «ثيو» ليجده فى حالة معنوية جيدة إلى حدٍ بعيد، إلا أن فان جوخ توفى بعدها بساعات قليلة جدًا، وكانت كلمات الأخيرة لأخيه هى:

«سيستمر الحزن إلى الأبد يا ثيو».

على أى حال، كان «فينسنت فان جوخ» منزويًا، رافقه الاكتئاب فى غالبية حياته، على الرغم من أنه واحد من أهم عباقرة الفن الذين عرفهم التاريخ؛ حيث قدم هذا الفنان الانطباعى خلال مسيرته الحافلة أكثر من ١٥٠٠ لوحة فنية بلغ سعر بعضها أرقامًا خيالية خلال الفترة المُعاصرة.

لكن، ماذا عن لوحة «ليلة مُرصعة بالنجوم»؟ هذا العمل الذى يُعد من أهم ما قدم «فان جوخ»؛ حيث تعتبر هذه اللوحة من بين أكثر لوحاته شُهرة، وتمثل مُنعطفاً حاسماً بسبب استخدامه حرية الخيال، وحلّق مُنفصلاً عن الواقع، مُغردًا خارج السِرب، وذلك لأنه رسم هذه اللوحة فى النهار، وكل تفاصيلها ومفرداتها جاءت بها ذاكرته عن تلك الليلة التى رآها فى أحلام اليقظة أو ربما أثناء إحدى نوبات الاكتئاب التى كانت تنتابه، وإذا ما تأملنا هذا العمل المُدهش لرأينا بشكل واضح ما يُشبه الزوبعة أو الدوامة التى ربما هى انعكاس لما يدور فى داخله من عوالم ميتافيزقية مضطربة، وهذا ما تؤكده نوباته العقلية التى كانت تنتابه من وقت لآخر؛ لينزوى وحيدًا متقوقعًا داخل عالمه الخاص وسط هلاوس مُضطربة ومُرتبكة.

أحلام «فان جوخ» الفنان الانطباعى الفريد،

> لا بد أن نتلقى العمل الإبداعى من خلال إرثنا الثقافى والإنسانى لأن التفسير المُباشر يُفسد معناه



«واحد وثلاثة كراسى» ١٩٦٥ للفنان جوزيف كوسوت



«ليلة مُرصعة بالنجوم» للفنان الانطباعى الهولندى فينسنت فان جوخ من خارج نافذة غرفته فى المصحة فى عام ١٨٨٩

كانت مصدرًا تشتعل معه جميع جوارحه، أضغاث أحلام مُلتبسة؛ لكنها تعكس ما تخفيه أرواحنا وتظل حبيسة عقلنا اللاواعى؛ حيث مكان الذكريات والخبرات والتجارب والخيبات والاخفاقات، تلك السلّة المملوءة بما هو مرفوض من عقلنا الواعى، تلك الذكريات التى تخلصنا منها وقمعناها ولم تعد — ظاهريًا — مُهمة لنا؛ لكنها فى عقلنا اللاواعى شكلت الفكر والثقافة، وتبلورت من خلالها ملامحنا وتُرجمت لنا ردود أفعالنا وسلوكنا وعاداتنا.

فاللاوعى غالبًا ما يقع فى حُفرة عميقة، يُدفن بها ما لا نريد أن نتذكره من مشاعر عميقة الجذور إن صح التعبير، والفنان الحقيقى هو من يُقدم نفسه من خلال أعماله، وإذا ما تحدثنا عن الفينومينولوجيا فى الفنون المفاهيمية الجديدة والتى تعتمد على عُمق الفكرة، يُمكننا أن نؤكد على أن هذا الفضاء المملوء بالدهشة من حولنا، لم يلتفت إليه أحد سوى أناس محددين للغاية؛ هم فقط المبدعون الحقيقيون الذين تركوا العنان لخيالهم واتسقوا مع ذاتهم واستدعوا ما دفنوه فى تلك الحُفرة العميقة «العقل اللاواعى»؛ لتتشكل ملامح جديدة بمفهوم جديد كليًا. الفكرة هنا أشبه بشخص يعيش طوال حياته فى مجتمع مُعين، ثم ينتقل بكل وجدانه ومشاعره وقلبه وعقله إلى مجتمع آخر بأناس آخرين، وعادات وتقاليد وثقافات مختلفة، وهنا يحدث التأثر والتأثير فى الوعى والتفكير بناءً على الظواهر الجديدة، ومن هنا تأتى دراسة هذه الظواهر من خلال التعمق البعيد فى محاولة للوصول إلى شكل ميتافيزيقى عميق لكل ما يدور فى العقل اللاواعى، ومن انطباعية فينسنت فان جوخ إلى فلسفة الفن المفهومى وتأويلاته ومحاولة دراسته فينومينولوجيًا جاءت تجربة فنية وليدة معاناة وفقد وألم، هى تجربة معرض تشكيلى معنون بـ «١٩٨١»، وهى محاولة للوصول إلى شكل ميتافيزيقى عميق لكل ما يدور فى العقل اللاواعى، ومحاولة إبراز هذه المُفردات المضطربة والمتداخلة التى تميل إلى الفانتازيا السيريالية على أسطح الورق، من خلال تطويع أحبار الأكولين فى تنفيذ أعمال فنية أشبه بأضغاث أحلام مُلتبسة ومُتشابكة وربما يصعب تأويلها بشكل مباشر دون الرجوع إلى تفكيك تراكيب مكوناتها الدلالية والإمساك بتلابيب عناصرها البصرية والتشكيلية.

> المفاهيمية عبارة عن مزيج من الفكرة الذاتية اللاواعية والترجمة البصرية الواعية فى تراتيب وتوافيق

الفكرة وليدة المُعاناة

من رحم المُعاناة تأتى الأفكار مُتزاحمة، تتداخل المشاعر تارة وتضطرب تارةً أخرى، تعكس الخيبات مرات أو تُظهر الأمل والرجاء مرات أخرى، وفى كل ضربة فُرشاة يتألم الفنان مرتين؛ المرة الأولى حينما يستدعى ذكرياته بكل جوارحه، والثانية حينما تكتمل اللوحة ليُصدَم برؤية صورة مشهدية مُتكاملة وغير مُرتبة لما يدور فى عقله اللاواعى، وهذا هو ما ينطلق منه بعض فنانى الأسلوب المفاهيمى، الذى يُعد حركة فنية تُقدِّر الأفكار وتُميزها عن المكونات الشكلية أو المرئية؛ حيث إن المفاهيمية عبارة عن مزيج من الفكرة الذاتية اللاواعية والترجمة البصرية الواعية، فى تراتيب وتوافيق وسعت الحدود التقليدية، وبالتالى قد يكون من الصعب التمييز بين المفاهيمية الواعية بالذات والتداعيات الأخرى المرتبطة بالعمل الفنى نفسه، وهذه التداعيات هى نفسها عبارة عن مواقف تم رصدها من خلال الفنان عندما رفض الأساليب التقليدية فى التعبير المباشر، واختار أن يسلك طريقًا وعرًا مملوء بخنادق وممرات قد تتصل بمكنون الذات اللاواعية إلى مرحلة الشفاء الروحى، ولمَ لا، وهو — أى الفنان — استطاع أن يُفرِّغ شُحناته السلبية جميعها، وفى خطوة غير مسبوقة بما يتفوق أيضًا على أمهر الأطباء النفسيين فى الوصول إلى مكامن ذاته ليواجه أسراره المدفونة فى أعماق البئر العميق المُسمى باللاوعى، ومن ثم التخلص من جميع المشاعر والطاقات السلبية عن طريق رصدها وتفريغها ونقلها على سطح العمل الفنى.

كيف تُقرأ الأعمال المفاهيمية

أغلب جمهور الفن التشكيلى هم فى الأساس أناس عاديون، لهم تجارب أيضًا فى الألم والمُعاناة؛ لذا لا نتعجب عندما نُلاحظ شخص بسيط للغاية وغير مُتخصص فى الفنون التشكيلية ويستطيع بنجاح أن يُترجم ويتذوق أحد الأعمال الفنية المُعقدة، كل ما فى الأمر أن هذا الشخص يتلقى مفردات العمل من خلال عقله اللاواعى أيضًا وربما شاهد مثل هذه الأحداث عند إغفاءة النوم أو ما بين النوم واليقظة، وكلما قلّت سيطرة اللاوعى على ميكانيكية النفس زاد فهم العمل ومن ثم تحليله وقراءته، ولذلك دائمًا ما نؤكد أن التفسير المُباشر للعمل الإبداعى يُفسد معناه، وأنه لا بد وأن نتلقى العمل الإبداعى من خلال إرثنا الثقافى والإنسانى، والذى يختلف من شخص لآخر؛ فالعقل الباطن فى الفن التشكيلى هو تجسيد لخفايا النفس من خلال عوالم اللون والرمزية الناطقة بزخم الصمت، ومن يقرأ للشاعر أدونيس تستوقفه أحلام غريبة ومدهشة وجامحة وربما صادمة أيضًا، وعلى الرغم من كل هذه الصفات؛ فإنها نصوص صادقة للغاية، لأنها تُجسد أسرارًا باطنية مغمورة فى أعماق عالمة السرّى؛ حيث اقتحم أدونيس ميدان الحلم من خلال نصوصه؛ فهو ينطلقُ من الواقع إلى عالم الخيال أو إلى أحلام القصيدة ذاتها كما قال: «أنا معَ الحلم، أريدُ أن تكونَ القصيدةُ حلمًا».

فيقول:

أحلمُ أنَّ فى يدى جمرةٌ
آتيةٌ على جناحِ طائرِ
من أفقٍ مغامرِ
أشمُ فيها لهبًا هياكليًا
ربما لصوَرٍ فيها سمةٌ لامرأةٍ
يقالُ: صار شعرُها سفينة.

ففى هذا المقطع الصغير الكثير من الصور الرمزيّة؛ حيثُ يجعلُ أدونيس المرأة فى صورة جَمرة، ومن شعر المرأة ينحتُ سفينةً، ولأن أدونيس كان يعيش أو يحاكى بعض المرضى ودائمًا لديه الرغبة بأن يغوص فى أسرار الجنون وخفاياه؛ لكى يكشف عن هذا الجانب المظلم من شخصيته، ولكى يبرهن على أن المرضى العقليين، ليسوا سوى أناس غدر بهم القدر مثلما غدر به القدر هو الآخر أيضًا. لقد أراد أن تشمل نصوصه ليس فقط عالم الأسوياء؛ بل ومن لديهم اضطرابات نفسية أيضًا. لقد أراد «أدونيس» أن يدافع عن نفسه ضد انطباعات الآخرين عنه، وأنه ليس كما يظنون به؛ فأراد أن يظفر بنفسه ويتخلص من مُعاناته ليثبت لنفسه سلامة قدراته العقلية والنفسية، ولذلك نجد أن المبدعين غالبًا ما يعانون من أحد أمرين؛ أولهما المعاناة النفسية فى إحدى أشكالها المعروفة، أو على أقل تقدير الإفراط فى الحلم؛ فهو — أى الفنان — مشغول دائمًا بالصور التى تتحرك أمام عينيه، سواء فى اليقظة أم فى أحلامه أثناء النوم؛ فإذا نجحت هذه الصور فى شق طريقها، وهذا هو المُتوقع عند غالبية الناس؛ فهنا لا يوجد إبداع، والاحتمال الثانى هو ألا تنجح هذه الصور فى شق طريقها، وتُكبت؛ فتتحول إلى مسارات بديلة، وتُدفن فى حفرة اللاوعى الشعورى بلا أى احتواء ولا تطوير؛ فتتحول إلى «هلوسة» مرضية فى عمق الوعى، وهنا يتجلى الإبداع فى ترجمة واحتواء هذه الهلوسة من خلال التخيل وتحويل مسار هذه الهلوسة إلى صور مرئية.

«فيض» للفنان التشكيلى د. أحمد جمال عيد - أحبار أكولين على ورق - ٢٠٢٢

سعد زغلول فنان تشكيلى وناشط ثقافى، ارتبط اسمه بإحياء الفنون والحرف التقليدية والتراثية المُهّددة بالإندثار، مهتمًا بإرث أهله الحرفى، وقد عرفت أسيوط منذ القدم بأصالتها، وتجربة إحياء فن وحرفة «التلّى» خير شاهد على نجاحه.
ولد الفنان يوليو عام ١٩٤١، على شاطى ترعة الإبراهيمية فى أسيوط وسط صعيد مصر. عمل مصمماً لطوابع البريد بمصلحة المساحة، ورساماً ومشرفاً فنياً بمجلة «صوت الجماهير» التى صدرت فى أسيوط وطبعت فى مطابع روز اليوسف بالقاهرة، وأقام أول معارضه وهو جندى أثناء حرب الاستنزاف عام ١٩٦٩، وتوالت معارضه فى مدينة أسيوط وغيرها من مدن مصر، وعرضت أعماله فى سويسرا وإيطاليا والنمسا عام ١٩٨٣ وفى مدينة لوزرن بسويسرا عام ١٩٨٤، فى مدينة كالسرو بألمانيا عام ١٩٩٢، وبجامعة الملك عبد العزيز بالسعودية عام ١٩٨٥، وأقام عدة معارض فى لندن وأستراليا وعرض تجربة تنفيذ اللوحات الزيتية على الكليم الأسيوطى.

فنان التلّى
سعد زغلول
حلقة الوصل بين أسيوط والعالم

محمد رفاعى

تكللّت جهوده بتأسيس مركزاً لحماية التراث الحرفى «بيت التلّى» فى أسيوط عام ١٩٩٤، عرض نتاجه فى سلطنة عمان عام ١٩٩٦، وفى مدينة الخبر فى السعودية عام ١٩٩٧، وفى واشنطن بأمريكا وغيرها.

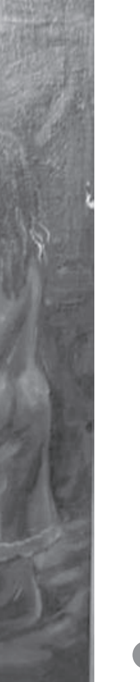
أنشأ مؤسسة باسمه للرعاية الحرف التقليدية والفنون التشكيلية فى أكتوبر ٢٠١٠، وأقامت عدة ملتقيات ثقافية سنوية، وفد إليها رموز الفن التشكيلى والمثقفون من مجالات مختلفة من كل أقاليم مصر؛ فألقى الضوء على مدينته وفنه وتجاربه، ومن خلالها -أيضا- أقام المهرجان العربى الأول لفنون التلىّ فى شهر نوفمبر ٢٠١٥ ومهرجان آخر عن فنون الأراجوز والدمّى الشعبية العربية.

أثناء عملى مديراً لقصر الإبداع الفنى بمدينة ٦ أكتوبر، تعرفت به عبر الفيس بوك وتواصلت معه، ورحب أن نقيم معرضاً خاصة له، وأقمناه فى ديسمبر ٢٠١٣، وكان افتتاح المعرض والندوة المقامة له، أشبه باحتفالية لتكريم الفنان الكبير، وطبعنا له «كتالوج» لأهم لوحاته، اعتبره الأهم فى مسيرته الفنية. منحه الشاعر سعد عبد الرحمن رئيس الهيئة آنذاك درح الهيئة وتحدث عن دوره الثقافى والفنى فى أسيوط، تحدث الشاعر مسعود شومان. رئيس الإدارة

المركزية للدراسات والبحوث وقتئذ. عن تجربته الفنية ومسيرته عن حماية التراث الحرفى. كان الهدف من المعرض والاحتفاء بهذا الفنان الكبير أن ينقل تجاربه إلى رواد قصور الثقافة ونحن فى حاجة ماسة إلى التجارب الرائدة فى كل مواقع الثقافة الجماهيرية فى الأقاليم؛ فهو مثال حىّ لدور الفنان والمثقف فى خدمة المجتمع وبيئته المحلية.

سعد زغلول فنان فاعل فى عدد من الجمعيات الأهلية والنقابات مثل: نقابة التشكيليين وأتيليه القاهرة وجمعية أصالة لحماية الحرف والفنون، جمعية المحافظة فى التراث، وله مقتنيات فى متحف الفن الحديث بالقاهرة والعديد من المدن والعواصم العالمية، وحصل على العديد من الجوائز المحلية والعالمية.

على الرغم من أنه يعيش ويمارس مهامه وفعالياته الثقافية والفنية فى مدينته وسط الصعيد «أسيوط»، إلا أنه بات يمثل ظاهرة ثقافية وفنية أصيلة ورائدة ومتفردة. يعكس إرادة الفنان والمثقف الحقيقى ودوره ورسالته تجاه مجتمعه.



أنشأ مؤسسة باسمه للرعاية الحرف التقليدية والفنون التشكيلية

نشأ «الفنان سعد زغلول» فى بيئة تعج بالأطفال ومفردات الفنون الشعبية. فى طفولته تمتع بعلاقات حميّمة مع أقرانه فى المنطقة الشعبية، حين يسترجع تلك الأيام التى اتسمت بالبراءة، يشعر أن الطفولة هى أحلى مراحل العمر، دافعه ذلك ليسجل كل ما رأه من ألعاب وشخوص وكائنات وجداريات، واسترعى اهتمامه الطقوس الشعبية المصرية التى كانت تمارسها الأمهات مثل: الأسبوع والولادة والطهّور ومناسبات: كأربعاء أيوب وشم النسيم والموالد وما تحويه من طرافة وخرافة وسخر وغيرها من الموروثات الشعبية التى عرفها المصريون من زمن بعيد.

بدأ يستخدم ما عايشه بشكل عفوى إذ يقول «لم تكون شخوصى أقرب إلى روح الأسطورة فقط، وربما هى أقرب إلى روح الأيقونة المصرية لتكوينى وبنيتى الثقافية والشعبية».

أحس بضرورة الحياة فى العاصمة «القاهرة» ولانبهاره بما يدور فى قاعاتها ومتاحفها، فاستطاع النهل منها ليُشبع هوايته التى بدأت معه منذ الطفولة؛ فسافر فى الخمسينيات من القرن الماضى إلى القاهرة لدارسة المساحة. أهله للعمل بقسم الرسم المخصوص المعنى بتصميم طوابع البريد فى هيئة المساحة بالجيزة، وكان له الأثر الكبير فى تكوين ثقافته التشكيلية والمعرفية، أفاده العمل فى المساحة التجوال بين قرى أسيوط والصعيد وتعرف على عادات وتقاليد الصعيد، وتأمل الطبيعة بجمالها وما تحويه من مفردات و موحيّات كفيلة بمولد فنان.

اتاحت فرصة الإقامة بالقاهرة والعمل بها، التعرف والاحتكاك مع فنانى العاصمة والتجمعات الثقافية والفنية كأتيلييه القاهرة وجمعية فنانى الغورى وجمعية أصالة وغيرها، وشاهد فى القاهرة ما لم يشاهده فى الأقاليم المصرية.

استفاد من تجارب السفر والغربة، عندما سافر إلى السعودية بعد استقالته من الوظيفة الحكومية، أملاً فى تحقيق رصيد مادى يكفل له حياة كريمة بعد قضاء أكثر من أربع سنوات عاد خالى الوفاض ومديوناً، كلمّا ادخّر مبلغاً من المال همّ بالسفر إلى دول أوربية ليطلع على كل جديد فى الفن التشكيلى؛ فسافر إلى أوربا للتزود بالثقافة والتعرف على الفنون، وعلى العادات والتقاليد وطرق الحياة عند تلك الشعوب، كانت رحلاته إلى العواصم الأوربية الثلاث (زيورخ، فيينا، روما) حافزاً للاستمرار فى الحفاظ على الهوية المصرية. يقول عن تلك الفترة: «لم تكن مجرد مصادفة أن عددًا من الفنانين الذين ذهبوا للدراسة فى الثمانينيات من القرن الماضى، منهم من احتل مواقع مهمة فى صياغة الفن المصرى وعادوا بلغة تشكيلية يصعب التواصل بينهم وبين أهلهم فى مصر؛ فلقد عادوا غرباء عن واقعهم، ومنهم حاول صياغة الحركة التشكيلىة لشباب الفنانين فى اتجاه غربى خالص؛ بل بأسلوب يهدم كل عناصر الأصالة لأعمالهم، بدعوة هذه هى المعاصرة والاتصال بالفن الحديث ولكن سرعان ما أدرك الفنانون من الشباب هذه الخدعة؛ فراحوا يعيّدون صياغة ثقافتهم التشكيلية من وحى تاريخهم وجذورهم».

وبدأت تجربته فى الحفاظ على الفنون الشعبية والتراث الحرفى من الاندثار؛ إذ يقول فى كتابه «العمر وسنينه» الصادر على نفقته عام ٢٠١٣: «فى ربيع ١٩٩٢جاءت إلى أسيوط سيدة بريطانية تحمل صورة التقطتها لقطعة من نسيج التلّى من أحد متاحف لندن، وراحت تبحث عنه فى موطنه الأصلى الذى عرفته من المعلومات المسجلة بالمتحف، ولكنها فشلت فى العثور على أثر هذه الصناعة التى انقرضت منذ الثلاثينيات من القرن العشرين».

التقت السيدة البريطانية بالفنان الراحل «بخيت فراج» وكان يعمل أستاذاً بكلية التربية بجامعة أسيوط، واعتذر لها عن اندثار الحرفة، وروى لها ما حدث وأهدائه الصورة التى تركتها له، ولقد أذهله تصميم







ظاهرة ثقافية وفنية أصيلة ورائدة ومتفردة تعكس دور الفنان الحقيقى ورسالته تجاه مجتمعه

تلك القطعة وما تحتويه من عناصر جمالية تفوق الخيال، «لم أكن قد رأيت التلّى بعد، وقيّل لى أن جدتى وعماتى كن يجدّن هذه الحرفة».

بدأ رحلة البحث عن تاريخ ومراكز إنتاج هذه الحرفة القديمة، ودلّته إحدى قريباته بعد بحث طويل فى أحياء المدينة القديمة عن سيدة تبلغ ٧٥ عاماً، كانت تعمل مع السيدة عزيزة الشعراوى زوجة رئيس جامعة أسيوط سليمان حزين فى الخمسينيات والتى اهتمت كثيراً بالحرف التقليدية والحفاظ عليها. «طلبت أن نأتيها بالقماش والخيط لكى تقدم لنا نموذجاً للعمل، ثم بدأت رحلتى بالبحث عن الخامات عبر شوارع القاهرة العتيقة، وعثرت عنها بصعوبة بالغة».

ويسترسل قائلاً: «اتفقت مع الفنانة الشعبية أن تطرز قطعة من النسيج وأن تضمّن كل ما تستطيع ذاكرتها من رموز أو وحدات زخرفية، ونفس الطريقة مع سيدة أخرى، وكنت أتابع بشغف أكثر من ثلاثة شهور ما تبدعه السيدتان من وارثات الحضارة والعبقرية المصرية، لقد قامتا بعملهما الذى أدهشنى لما يحتوته من أشكال ونماذج وأدهشنى، كيف أستطاعت امرآة فقيرة لا تقرأ ولا تكتب أن ترسم بخيوط يستحيل الانحناء، تدهشك برسمها الكنائس والمساجد والشخوص الآدمية، وكانت مجرد قطع متناثرة من شرائح معدنية تشبه الفضة، حيث لم يكن بوسعنا أن نجد خيوط الفضة الخالصة لغلو ثمنها وندرتها. ما أدهشنى ما تتضمنه كل قطعة منها تحتوى على رؤية فكرية أو فلسفية أو تاريخية؛ فرسومات التلّى عبارة عن رموز ومفردات لعناصر من البيئة فى سطورها كتاباً يمكن لمن يتقن قراءته، هو غالباً حكى قصة تعبر عن قضية بعينها».

خلال تلك الفترة استطاعت السيدة «منال» ابنته إجادة الحرفة التى استحوذت على اهتمامها وقامت بتدريب خمس عشر فتاة أصبحت مدربات فى بيت التلى.

لم يقتصر الإنتاج على النسيج المزخرف على الأزياء كالطرحة أو الشال أو الجلباب؛ بل تعداه ليصبح صالحاً فى صناعة المفروشات والستائر، وفى عام ١٩٩٣ استطاع توفير الخامات، واستمر الحفاظ على التلّى كتراث وطنى.

فكرة إحياء التراث الأسيوطى والحرف التقليدية أهم المشاريع التى راودت الفنان «سعد زغلول»، فأنشأ «بيت التلّى» عام ١٩٩٤ للحفاظ على الحرفة من الاندثار، صممته على التراث الشعبى، وأتاح فرصة العمل لفتيات أسيوط الفقيرات ليرفعّن من مستواهم المادى والمهنى والثقافى وحاول تسويق المنتج المصرى الأصيل عبر أجهزة الإعلام المختلفة، وعرض إنتاجه وتجربته فى مهرجان الدولى للمرأة المنعقد فى القاهرة عام ١٩٩٤، أقام ورشة عمل وندوة وجولة فى إحدى قاعات البنك الدولى فى واشنط، وسافر للتسويق لمعارضه فى بعض المدن الأخرى.

فى عام أسس «مؤسسة سعد زغلول للرعاية الفنون والحرف التقليدية» ولم يعد اهتمامه قاصراً على الفن التشكيلى فقط؛ بل اتجه إلى الحرف التقليدية وأولاها الرعاية والتوجيه، واهتم بحرف: مثل الكليم والسجاد والتطعيم بالأصداف وكانت مظلة التى عمل خلالها الحرفيين، هى مؤسسة لرعاية الفنون التشكيلية والحرف التقليدية مقرها بيت التلى فى بأسيوط التى أسسها الفنان عام ٢٠١٠.

وبجهد فردى أقام متحفه، وقدم النصيحة والعون والتدريب للفنانين والحرفيين، وكل راغب فى التذّود بالفن والأصالة والتراث ويقيم ورش الرسم للأطفال الموهوبين.

رغم ذلك يشعر بالتهميش والغبن وعدم الاهتمام به وإلقاء الضوء على تجاربه الفنية ودوره فى العمل الثقافى العام رغم أنه تعدى الثمانين - أطال الله عمره وعافيته وإبداعه- فلم يحصل حتى الآن على أى جائزة من الدولة، تكون تتويجاً لمسيرته الطويلة وحافراً لغيره من فنانى الأقاليم الموهوبين.



لننسى الخاسر ونعرف سويًا



أهم 3 مسلسلات بالموسم الرمضانى وأسباب نجاحها

شهدت الدراما الرمضانية لعام ٢٠٢٢ أضعف مواسمها على الإطلاق منذ سنوات عديدة، رغم عمل كوكبة من النجوم وأمهر الكتاب والمخرجين به، إلا أن نظام العمل على المسلسلات فى الموسم الرمضانى بمصر يمر بالعديد من الأزمات منها «بدء تصوير المسلسل رغم عدم انتهاء المؤلف من كتابته، اعتذار ممثل عن قيامه بالدور فى اللحظة الأخيرة، أو عدم الاتفاق بين فريق العمل وكثرة المشاحنات، اختيار الممثل الرئيسى/ الممثلة الرئيسية حسب عدد المتابعين لهم على مواقع التواصل الاجتماعى، شح الأفكار وتكرار تقديمها».

ضحى الوردانى

لعل أغرب حادثة مرت بالموسم هذا العام هو تسبب المشاحنات بين المخرج «محمد ياسين ومحمد رمضان» بطل مسلسل المشوار لترك المخرج محمد ياسين مهمة إخراج المسلسل بالكامل عقب انتهاء الحلقة الخامسة من المسلسل، ودون الخوض فى تفاصيل المشاحنات إلا أنه تصرف غير مسؤول لأحد أهم مخرجى الدراما فى مصر، إذ أصاب العمل المشاهدين بإحباط كلى؛ لأنه كان على قائمة الترشيحات، ولكن قرار الانسحاب من الإخراج أثناء تصوير المسلسل أدى إلى عمل فنى ضعيف ومهلهل، كاشف لضعف السيناريو صاحب الخطوط غير المنطقية، وتأكيد حاجة الممثلين إلى توجيهات مخرج حقيقى!

جزيرة غمام.. عرفات يسير على خُطى المسيح

يسطع النور فى الغمة والظلمات؛ فيعلن وجوده بشكل لا يمكن إخفاؤه، وهو ما حدث مع مسلسل جزيرة غمام للكاتب «عبد الرحيم كمال»، وبطولة «أحمد أمين، مى عز الدين، طارق لطفى، رياض الخولى، فتحى عبد الوهاب، محمد جمعة، محمود البزاوى»، ومن إخراج «حسين المنباوى»، ليسطع ويحظى بلقب أفضل مسلسل بالموسم الرمضانى ٢٠٢٢ بسبب كتابته الاستثنائية التى لم يسبق لها مثيل، ليس فقط مقارنة بالموسم الرمضانى الحالى



أحمد أمين



ريم مصطفى



راجعين يا هوى



جزيرة غمام

وإنما عن مجمل الأعمال الدرامية المصرية. وجد عبد الرحيم كمال فى رحلة المسيح الألم والحب والثراء والدراما، فجعل شخصية عرفات «أحمد أمين» تتشابك فى خطوطها مع المسيح؛ فهو يعمل بالنجارة، يحب الأطفال ويرغب فى نشر المحبة، يكثر الطعام بين يديه، يشفى القلوب ويطمئن البال، يبعث الحياة فى الأرض البور فتطرح ثمارها، يأمل الخير ويتجاوز عن الظلم، يصيب من حوله بالسكينة والرضا. ولكن دراما الحياة تكمن فى وجود الشر الذى جُسد فى شخصية خلدون «طارق لطفى»، وطرح البحر كما أسماهم عبد الرحيم كمال الذين ينتقلون من بلد إلى آخر لنشر الفتن وتدمير البلاد.

يقنع خلدون العايقة «مى عز الدين» بمغازلة عرفات من أجل خلق فضيحة ولكن ينجيه ربه دون أن يدنس بصورة تعيد الذهن إلى تلميذة السيد المسيح «مريم المجدلية» التى ارتبط اسمها بالخطيئة. عندما يصيب جزيرة الغمام الغمة الكبرى يلجأ عرفات إلى نفس آلية النبى نوح بجعل أهل الجزيرة الأبرار والأخيار بمعزل عن الأشرار، فنوح لجأ إلى السفينة بأمر من ربه، أما عرفات فلجأ بأهل قريته إلى كهف أعلى القرية ينجو كل من يحتمى به، ليسطع نور عرفات الصوفى داخل جزيرة غمام.

مسلسل جزيرة غمام أفضل مسلسل درامى مصرى شاهدته منذ سنوات عديدة، وعرضه فى شهر رمضان المبارك بما يحمله من قدسية خاصة زاد من حالة تفاعل المشاهدين معه، كما أن هذا السيناريو المتقن لم يكن ليكتمل بدون أبطال المسلسل الذين وضعوا كل طاقتهم التمثيلية فيه وبصورة إخراجية تسر الناظرين.

سوتس بالعربى.. تمصير متقن يحترم المُشاهد

فى أواخر شهر رمضان استوقفنى جارى ليسأل ماذا أشاهد فى رمضان؟ فقمت بإخباره عن بعض المسلسلات التى ما زالت أتابعها من قائمة الترشيحات المطولة التى انتهت بـ٣ مسلسلات فقط بسبب ضعف الموسم الرمضانى، وحينما سألته عما يشاهده كانت إجابته: «هو مسلسل واحد فقط.. سوتس بالعربى». المسلسل نتاج ورشة كتابة «محمد جلال، محمود نصار، سارة الطوبجى، نادين بدراوى». أشرف عليها محمد حفظى، وشارك فى كتابته ياسر عبد المجيد، ومن إخراج عصام عبد الحميد.

مسلسل سوتس بالعربى هو النسخة العربية من المسلسل الأمريكى «Suits»





أحمد بدير وخالد النبوى

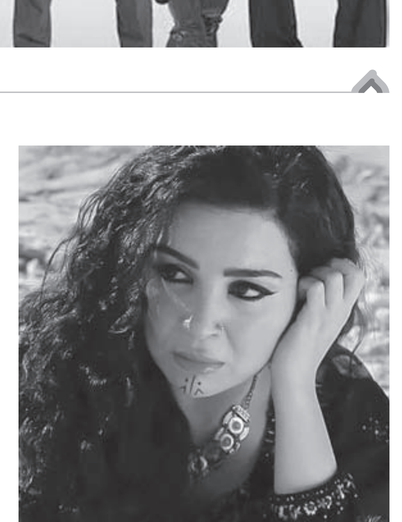
سوتس بالعربى

الذى حقق النجاح والشهرة خلال ٩ مواسم بداية من ٢٠١١ وحتى ٢٠١٩؛ فهو يدور حول مكاتب المحاماة الفاخرة والحالة التنافسية بين شركات المحاماة المختلفة وكشف أسرار عالم البيزنس والتلاعب بالقوانين من خلال رجال ونساء المحاماة الذين يرتدون أرقى وأفخم الأزياء، ويكن واحد من أهم مكاتب المحاماة هو مكتب المحامى زين ثابت «آسر ياسين»، وتلميذه آدم منصور «أحمد داود»، بحيث يمران بخطوط درامية ومواقف تشابه خطوط العمل الأصلى، ولكن ممصرة بما يتناسب مع لغتنا العامية وهزلنا وأشهر اقتباسات السينما المصرية.

كتابة المسلسل الذكية لم تتسبب فى إصابة المشاهدين بالملل طوال مشاهدة الـ٣٠ حلقة، فالمسلسل بلا مد أو تطويل وكل يوم يجد المشاهد أحداث وخطوط جديدة ومهمة وليست مجرد حشو، مثل اللجوء إلى جمل لشخصيات سينمائية معروفة فى أفلام مثل «سلام يا صاحبى، إبراهيم الأبيض، ضد الحكومة»، مع وضعها بذكاء داخل حوار الشخصية، حتى لا يشعر المتفرج بأن الجمل مقتحمة داخل العمل.

تدور حكاية مكتب زين ثابت من مبنى تجارى ضخم بمنطقة الشيخ زايد التى تعرف بتواجد الطبقات العليا أصحاب المشاريع بها، بما يتلاءم مع بيئة الأحداث التى تدور داخل المسلسل، هنا نجد انفسنا أمام مسلسل ممصر بحرفنة وإتقان شديدين بما يتناسب مع القضايا المصرية التى يمر بها المجتمع فى الفترة الراهنة.

المسلسل من بطولة «آسر ياسين، أحمد داود، صبا مبارك، محمد شاهين، تارا عماد، مصطفى درويش».



مى عز الدين

راجعين يا هوى.. الحنين إلى الماضى

تمكن الإعلان عن المسلسل فى إثارة اهتمام مساحة كبيرة من الجمهور قبل بدء الموسم الرمضانى بسبب الحنين إلى مشاهدة مسلسل درامى كُتب على يد السيناريست الراحل «أسامة أنور عكاشة» الذى ارتبط اسمه بالعديد من روائع الدراما أبرزها: «ليالى الحلمية، زيزينيا، الشهد والدموع، رحلة أبو العلا البشرى». انتظر الجمهور عرض المسلسل الذى سبق وأن قُدم فى عام ٢٠٠٤ كمسلسل إذاعى.

قام السيناريست محمد سليمان عبدالملك بمعالجة الحوار والسيناريو وكتابتهما بتحويل النص المكتوب إلى نص يواكب عصر السوشيال ميديا الحالى ببراعة شديدة جذبت الجمهور لمشاهدة المسلسل وتعلقهم بشخصية بليغ أبو الهنا «خالد النبوى» مع الحفاظ على عالم أسامة أنور عكاشة ولكن بروح عصرية، المسلسل من تأليف أسامة أنور عكاشة، وإعداد وكتابة السيناريو والحوار «محمد عبدالملك» وبطولة «خالد النبوى، هنا شيحة، نور، وفاء عامر، أنوشكا» ومن إخراج محمد سلامة.

تمتاز حبكة أسامة أنور عكاشة باعتماده على التضاد والتباين فى أساليب العيش المختلفة، بل هى واحدة من لزماته الكتابية المتكررة، فنجد الجانب الشعبى والارستقراط جنبًا إلى جب متمثلان فى عائلة شريفة وعائلة يسرية، وشخصية العجوز الحكيم المتمسك بتراث العائلة والعيش فى أحضان حى الجمالية التراثى رافضًا تخليه عن فكره الفلسفى ورؤيته للحياة وتخليه عن الماضى وهو ما تمثل فى شخصية جابر أبو الهنا «أحمد بدير» عم بليغ، وطرح علاقات الحب الشكسبيرية المستحيلة بين أبناء العم «ولاء وطارق» اللذين تحمل عائلتيهما العداوة والمشاعر السلبية تجاه بعضهما البعض.

رغم معالجة عبد الملك للنص الإذاعى إلا أن الحنين للماضى بدأ مع المشاهدين منذ تتر المقدمة بسبب صوت مدحت صالح العذب، وهو ما تسبب فى تعلق المشاهدين بالمسلسل منذ أول ثانية له، ليكن بالنسبة إلىَّ أفضل تتر غنائى تم تقديمه فى مسلسلات رمضان، ودفع بعض المشاهدين شعوريًا لاستقبال بطء الأحداث ومطها بصدر رحب وكأنه أمر متوقع، رغم أنه للأسف كان مشكلتى الأساسية مع المسلسل، إلا أنه مازال واحدًا من أفضل مسلسلات رمضان ٢٠٢٢ بجانب جزيرة غمام و سوتس بالعربى.

الغريب فى الأمر هو أن أفضل ٣ مسلسلات يمتلك كل منهم عالمه الخاص المختلف عن الآخر كليًا، مما يؤكد رغبة الجمهور الدائمة فى مشاهدة ما هو جديد، ولكن بسبب ضعف الموسم الرمضانى بشكل غير مسبوق، لم يتمكن الجمهور من أن يحصل على درجة كبيرة من التنوع.

الثقافة الجديدة أجندة يونيو

هذه مجموعة متنوعة من الأنشطة الثقافية والفنية التى تشهدها قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» فى مختلف ربوع المحروسة، خلال هذا الشهر



01

- **قصر ثقافة بنها: محاضرة عن برامج الأوفيس بنادى التكنولوجيا ١١ ص**
- قصر ثقافة الإسماعيلية: أمسية شعرية ٨م



02

- **قصر ثقافة الأسمرات: ورشة تدريب على الغناء والمهارات الموسيقية ١٢ ظ**
- قصر ثقافة أسوان: لقاء نادى الأدب ٦ م
- **بيت ثقافة إدفو بأسوان: ورشة لتعليم الموسيقى ٦ م**
- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «الريف المصرى فى الأفلام السينمائية» ٦ م

03

- **قصر ثقافة البدرشين: مناقشة كتاب «الحيلة الذكية» فريدة عويس ١١ م**
- قصر ثقافة القناطر الخيرية: أمسية شعرية ٦ م

04

- **قصر ثقافة الفيوم: عرض فنى لفرقة الوتريات ٧ م**
- قصر ثقافة بورسعيد: عرض فرقة الآلات الشعبية ٨ م
- **قصر ثقافة الزقازيق: عرض فنى لفرقة الإنشاد الدينى ٦ م**



05

- **قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة قصر ثقافة بنها للإنشاد الدينى ٤ م**
- قصر ثقافة بهتيم: مناقشة كتاب «حكاية البنك الأهلى» د. محمود مبروك ١١ ص
- **قصر ثقافة القناطر الخيرية: ورشة حكى قصة «كن صديقى» إيمان سند ١٠ ص**

06

- **قصر ثقافة الأقصر: عرض فنى لفرقة القصر للفنون الشعبية ٦ م**
- قصر ثقافة الزقازيق: أمسية شعرية ٦ م
- **قصر ثقافة سوهاج: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٧ م**



07

- **قص ثقافة السويس: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٧ م**
- قصر ثقافة كوم أمبو: لقاء نادى الأدب ٧ م
- **قصر ثقافة الزقازيق: عرض فنى لفرقة الآلات الشعبية ٦ م**



08

- **قصر ثقافة القناطر الخيرية: مناقشة كتاب «شخصية مصر» لجمال حمدان، يحاضر فيها محمد الحلوانى ١١ ص**
- قصر ثقافة قنا: محاضرة بعنوان «طلاب الجامعات بين التعليم والمعرفة والثقافة» ٦ م أون لاين





09
● **قصر ثقافة مصر الجديدة: معرض كتب عن مؤلفات عباس محمود العقاد فى ذكرى ميلاده ١٢ ظ**

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للفنون الشعبية ٦ م

● **قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «الصناعات اليدوية فى جنوب مصر وأهميتها» ٦ م**

10
● **قصر ثقافة الفيوم: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٧ م**

● قصر ثقافة المنيا: ورشة حكى ١١ ص

11
● **قصر ثقافة العريش: ورشة فنية فى فن التطريز ١٠ ص**

● قصر ثقافة الزقازيق: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٦ م

12
● **قصر ثقافة قنا: محاضرة بعنوان «مهارات البحث على جوجل» ١٠ ص**

13
● **قصر ثقافة المطرية: مناقشة كتاب «تربية الأبناء فى الزمن الصعب» منير عامر ١١ ص**

14
● **قصر ثقافة الأقصر: عرض لفرقة الأقصر للآلات الشعبية ٦ م**

● قصر ثقافة قنا: نوة بعنوان «مع طه حسين فى الشعر الجاهلى» ٦ م

15
● **بيت ثقافة المرج: ورشة حكى بعنوان «الكرة رياضة وحياة» عبد التواب يوسف ١٠ ص**

● بيت ثقافة طوخ: محاضرة بعنوان «أثر الإصلاح الاقتصادى فى تطوير ريف مصر» ١٠ ص

● **قصر ثقافة نجع حمادى: محاضرة بعنوان «دور مؤسسات المجتمع المدنى فى التنمية الثقافية» أون لاين**

16
● **قصر ثقافة العريش: عرض لفرقة العريش للفنون الشعبية ١٠ ص**

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٦ م

● **قصر ثقافة المنصورة: عرض لفرقة المنصورة للفنون الشعبية ٦ م**

17
● **قصر ثقافة الخارجة: عرض لفرقة الخارجة للموسيقى العربية ٨ م**

18
● **قصر ثقافة الزقازيق: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٦ م**

19
● **قصر ثقافة المطرية: محاضرة عن الشاعر أحمد شوقى وأهم أعماله ١١ ص**

● قصر ثقافة بهتيم: مناقشة كتاب «الثورات» سلامة موسى ١١ ص

● **قصر ثقافة الزقازيق: عرض لفرقة محمد عبد الوهاب للموسيقى العربية ٦ م**

20
● **قصر ثقافة الزقازيق: أمسية شعرية ٦ م**

● قصر ثقافة المنيا: ورشة عمل بوستر أحتفالا بثورة ٣٠ يونيو ٦ م



21

● قصر ثقافة بهاء طاهر بالأقصر: محاضرة بعنوان «٣٠ يونيو والتنمية» أون لاين

22

● بيت ثقافة إبشواى بالفيوم: ورشة فنون تشكيلية بمناسبة ذكرى ثورة ٣٠ يونيو ١١ ص

● بيت ثقافة قها: ورشة حكى بعنوان «روضة الإيمان» أشعار محمد محمود رضوان ١١ ص

25

● قصر ثقافة المنيا: عرض لفرقة المنيا للموسيقى العربية ٧ م

26

● قصر ثقافة بنها: أمسية شعرية لنادى الأدب ٧ م

● قصر ثقافة قنا: عرض فرقة قنا للموسيقى العربية ٦ م

● قصر ثقافة سوهاج: عرض لفرقة الفنون الشعبية ٧ م

27

● قصر ثقافة الزقازيق: عرض لبعض التجارب الشعرية ٦ م

● قصر ثقافة دمياط: لقاء نادى الأدب ٦ م

28

● قصر ثقافة العياط: حوار عن «ثورة ٣٠ يونيو إرادة شعب» ضمن مبادرة الثقافة أسلوب حياة ١١ ص

● قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة قصر ثقافة بنها للموسيقى النحاسية ٧ م

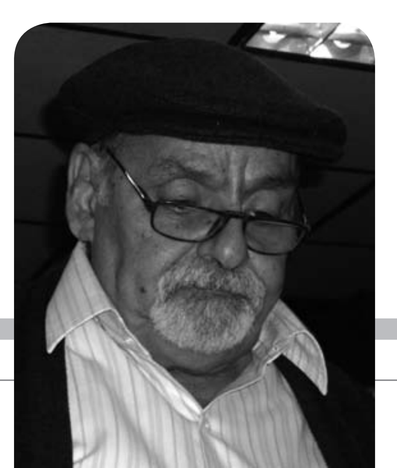
29

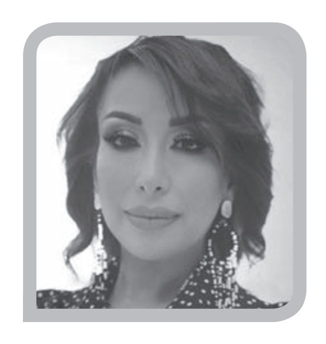
● قصر ثقافة منشأة ناصر: ورشة حكى من كتاب «حواديت وتلامذة» سمير عبد الباقى ١١ ص

● بيت ثقافة طوخ: ورشة حكى للأطفال عن نجيب محفوظ «أديب نوبل» ١٠ ص

30

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض فرقة الموسيقى العربية ٨ م





ناهد صلاح

ناقدة سينمائية

زهيرة

عندما قدم المخرج الكبير على بدرخان فيلمه «الجوع» فى العام ١٩٨٦، كنت لا أزال طالبة صغيرة فى المدرسة، تحلم بمستقبل أكبر من سنوات عمرها، وقرأت فى تلك الفترة مقالًا عن الفيلم للناقد الكبير على أبو شادى، تعلقت من خلاله بالسينما كأداة مهمة من أدوات النضال الاجتماعى والثقافى.

يومها لم أكن قد شاهدت الفيلم فى السينما، وربما شاهدته بعد ذلك بسنوات عبر أشرطة الفيديو؛ لكن مقال «أبو شادى» ظل طوال الوقت هو مفتاح الفيلم؛ بل ومفتاح اهتمامى بالسينما وعالمها، وانتباهى إلى أفلام الفتوات كملمح مميز تفردت به السينما المصرية دون سواها، بحيث يمكن أن نقول باطمئنان تام أن هذا النوع لم تقدمه سينما أخرى فى أى مكان بالعالم، فقد صارت أفلام الفتوات على قلتها بالنسبة للميراث الطويل للسينما جزءًا أصيلًا من واقعها وتاريخها لا يجوز أن تقدمه سينما أخرى، وهى صورة اقتبست من العالم الروائى لـ «نجيب محفوظ»، خصوصًا عن الحرافيش.

لكن مع بعض البحث نكتشف أن فتوة الروايات الذى عرفناه سينمائيًا، هو فى الأصل سينمائى، وأن فيلم «فتوات الحسينية» (١٩٥٤) إخراج نيازى مصطفى هو إشارة انطلاق الفتوة فى روايات محفوظ، يعنى كان هذا الفيلم بأجوائه المذهلة التى اختلط فيها التراث الشعبى بالصورة الشكلية لقصص الـ «ويسترن» الأمريكية، بروفة نجيب محفوظ فى الكتابة عن هذا العالم قبل ظهور روايته «الحرافيش» فى منتصف الستينيات.

قد يكون هناك ظهور لشخصية الفتوة فى رواياته قبل فيلم «فتوات الحسينية»، وقبل أن يرسخه بطلًا شعبيًا رئيسيًا فى رواية «الحرافيش»، مثلما ظهر المعلم نونو فى «خان الخليلى» أو المعلم كرشة فى «زقاق المدق»، لكنه كان ظهورًا هامشيًا على الأغلب.

عالم الفتونة عند نجيب محفوظ، بكل ما يحتويه من الرموز والدلالات والمعانى الكامنة، يقوده رجال مفتولو العضلات خرجوا من قلب الحرافيش وحاولوا تحقيق العدل؛ لذا حينما نرى الفتوة امرأة، فإنه أمر يبدو مثيرًا للدهشة، لكن إذا كانت نادية الجندى هى الصورة المجسدة على الشاشة، فهنا قد يقل العجب، ونرى أن فيلمها «شهد الملكة» (١٩٨٥) إخراج حسام الدين مصطفى، بدا منذ الوهلة الأولى كأنه استمرار لسلسلة المرأة القاهرة والمسيطرة، الذى سبق وقدمته فى «وكالة البلح» (١٩٨٣) المأخوذ عن قصة «أهل الهوى» لنجيب محفوظ، و«الخادمة» (١٩٨٤) المأخوذ عن قصة أخرى لمحفوظ بعنوان «زيارة» من مجموعة «خمارة القط الأسود».

بينما «شهد الملكة» تم إعداده عن إحدى حكايات ملحمة الحرافيش، إذ ظهر أكثر منطقية وأقرب للنص الأدبى الذى تمحور حول زهيرة الناجى.. المرأة القوية التى يطاردها الرجال، وتنجح فى الإيقاع بهم فى شباكها بأنوثتها الطاغية وجمالها الخلاب، وهى مواصفات لا تتمنى نادية الجندى أكثر منها لتحقق مآربها فى تثبيت صورتها الفنية التى اختارتها لنفسها.

هكذا؛ فإنه من الصعب أن تتحدث عن شخصية زهيرة الناجى دون التورط فى الحديث عن نادية الجندى التى نجحت بشكل تجارى فى توصيل فكرة أنها النجمة القوية، فحسب القاعدة التجارية المعمول بها هنا تكون «زهيرة الناجى هى نادية الجندى و.. نادية الجندى هى زهيرة الناجى».

«جسم من ملبن وعقل من نار» هكذا وصفتها الخاطبة أو الدلالة أم هشام (نعيمة الصغير)، محاولة لتأكيد أن الجمال الأخاذ لزهيرة الناجى كان سلاحها الفتاك فى قضائها على الرجال المحيطين بها، إلا أننى لم أجد أى جمال حاولت أن تقنعنا به نادية الجندى فى الصورة التى ظهرت عليها فى هذا الفيلم، على الرغم من المبالغة الزائدة فى الماكياج والإكسسوار والملابس التى لا تنتمى بأى حال من الأحوال للقصة الأصلية أو للمناخ التاريخى الذى تدور فيه الأحداث، أو حتى لشخصية مصرية تنتمى للأجواء الشعبية ويسوقها طموحها الجامح للصعود إلى طبقة الأثرياء.

منذ مشهد البداية نكتشف أن زهيرة سليلة عائلة الناجى العريقة فى الفتونة تعمل خادمة فى منزل عزيز الناجى (فريد شوقى)، وتعانى من قهر زوجته لها وغيرتها منها، لم يفسر الفيلم الظروف التى جعلت من حفيدة الناجى الكبير خادمة، لكنه ركز على طموحها من التخلص من هذه الوصمة والتطلع للصعود إلى القمة، لم يتمحور الفيلم حول شخصية الفتوة رغم أنه بدأ بمعركة اختيار الفتوة التى كانت الحارة تنتظر نتيجتها على أحر من الجمر، إنما ركز على المرأة التى تستعذب السيطرة على الرجال، وتستمتع بإذلالهم وتحقيرهم وهى تنتقل من رجل إلى آخر، ثم تأت النهاية الميلودرامية ليكون الانتقام هو مصيرها المحتوم حيث تلقى حتفها على يد أحد الرجال الذين اكتوت قلوبهم بنيران حبها وطموحها فى الصعود على أكتافهم.



تدين مجلة الثقافة الجديدة استهداف قوات الاحتلال الإسرائيلى للصحفية والمناضلة الفلسطينية شيرين أبو عاقلة، أثناء تغطيتها لاجتياح مخيم جنين فى الضفة الغربية يوم ١١ مايو الماضى، حيث أصيبت برصاصة فى الرأس، أودت بحياتها فى الحال، وتعتبر اغتيالها خسارة كبيرة على المستويين المهنى والإنسانى معًا.

كما تهدى المجلة هذا العدد لروحها، خاصة وأن مصر كانت آخر البلاد التى زارتها، وذلك منتصف العام الماضى.